دكتور شعبان صلاح

موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

هذا الكتاب

دراسة لعروض الشعر العربى وقوافيه تحكمها أمور :

أولها : تناول جميع الصور التى أوردها العروضيون، مع تأكيد كل صورة من هذه الصور بنماذج متعددة من مختار الشعر قديمه وحديثه : لأن هذه أقوم طريقة لتثبيت النغم فى الأذهان وزرع موسيقى الشعر فى النفوس.

ثانيها : تقديم نماذج جديدة من صور لم يعتد بها العروضيون، أو ذكروها ووسموها بالشذوذ. ولم يكد بحر من البحور يخلو من صورة مبتدعة. وقد ظهر فى بعض الصور المبتدعة من الموسيقى ما ليس فى بعض الصور التى عُدت أصيلة فى الشعر العربى.

ثالثها : تقديم إطار عروضى لموسيقى الشعر الحر يضىء الطريق أمام الدارسين ،ويقدم بعض الضوابط التى يحتاج إليها الشادون.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الرابعة

الحمد لله ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد خير خلق الله ، وعلى آله وصحبه ومن تبع هداه .. وبعد ،،

هذه هى الطبعة الرابعة من هذا الكتاب بعد أن مر على إصدار طبعته الأولى نحو أربع وعشرين سنة، وقد أَجَلْتُ فيه نظرى باحثًا عن نقص يحتاج إلى إكمال ، أو إيجاز يحتاج إلى بسط ، أو رأى يحتاج إلى مراجعة، فلم أجد شيئًا يستحق عناء، أو إن شئت فقل إن المُنّة التى أنجزته لم تعد هى المنة التى تعاود فيه النظر .

لأجل هذا أقدمه لك أيها القارئ الكريم ممثلا فكر المرحلة العمرية التى أنجز فيها دون أن أوهمك أن شيئا من هذا الفكر قد تغير، أو أن رأيا من الآراء التى وردت قد أثر فيه مرور عقدين ونصف العقد من الزمان، كما يفعل كثير من المؤلفين فى تقديم مؤلفاتهم .

الجديد فى هذه الطبعة أن تتولاها (دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع) وهى دار لها اسمها الذائع وشهرتها التى لا يُختلف عليها، بعد أن ظلت الطبعات الثلاث السابقة حبيسة دار تنتظر الباحث عن الكتاب دون أن تكلف نفسها مئونة عرض مطبوعاتها عليه فى معرض يقام أو مناسبة تعرض، ولذلك ظل الكتاب - على الرغم من الأعداد الكبيرة التى وُزّعت - دون طموح المؤلف ذيوعا وانتشارا .

والأمل معقود - بعون الله أولاً ثم بهمة دار غريب ثانيًا - أن ينال هذا العمل حظه اللائق من الوصول إلى قارئه الحق الذى أرجو أن يجد فيه ما يعينه على تذوق موسيقى الشعر والإحساس بقيمة القصيدة الموزونة بعد أن شاع التسيب وعم الانفلات وامتلأت الساحة بكثير من الجعجعة التى لا تُخلّف طِحْنا .

﴿ وعلى الله قصدُ السَّبيل ﴾

د. شعبان صلاح
فى : المحرم ١٤٢٦ هـ
فبراير ٢٠٠٥ م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثانيـــة

الحمد لله ، والصلاة والسلامُ على نبيه ومصطفاه ، سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه ومن والاه .

وبعد :

صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب فى عام ١٩٨٢م، وقد كان له -بحمد الله- صدى طيبٌ فى نفوس كثير ممن قرأه، كما أثار كثيرا من النقاش بين من أعرف ومَنْ لا أعرف؛ بعضُ هذا النقاش ودودٌ لا يبتغى غير الإصلاح ، وبعضه الآخر قَمِىءٌ لا يبتغى إلا التشويه وإثارة الغبار؛ وهذا النوع الأخير مكانه دَبْر الأذن وتحت القدم. لكن نتيجة النوع الأول كانت - بلا شك - إضاءةً لكثير من جوانب العمل، وإثارةً لبعض ما فيه من جوانب النقص التى لابد أن تُكمل، وإشارة إلى بعض الهنات التى ينبغى تداركها .

وأرجو أن أكون فى هذه الطبعة قد جعلتُ العمل مُبَرَّأ من أغلب المآخذ التى أثيرتْ حوله، فالكمال فى أى عمل مَطلبٌ تتقاصر دونه الأعناق .

أما طلابى الذين تلقَّوا العمل فى طبعته الأولى بحفاوة بالغة ، وأفادوا منه بقدر ما فيه من نَصَب، فإنهم كانوا نُصْبَ عينى وأنا أقدمه للمطبعة مرة ثانية : من

حيث استيفاء الصور ، وتعدّد النماذج، وتخيُّر الأشعار. فلعلهم يجدون فى هذه الطبعة مزيدا من العطاء ووفرةً من الجهد .

والله وحده أرجو أن أكون قد وُفقتُ فيما طمحتُ إليه

إنه الموفّق والمستعان

د. شعبان صلاح

فى : شهر رجب سنة ١٤٠٩ هـ

الموافق : فبراير سنة ١٩٨٩ م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الأولى

الحمد لله ، والصلاة والسلام على رسول الله . وبعد :

(موسيقى الشعر العربى) من الموضوعات التى تعرض لها قبلنا كثير من الباحثين سواء أكان تعرضهم لها تحت العنوان السابق ، أم تحت عنوان (العروض والقافية) ، وهو الاسم الذى عُرفت به موسيقى الشعر فى التراث العربى ودُرست تحته .

فما الذى تميزت به هذه الدراسة عن غيرها ؟

لقد سلكت جل الدراسات السابقة اتجاهًا من اتجاهين :

الاتجاه الأول : تقليدى بحت ، ويهتم بكل شاردة وواردة فى التراث العروضى، سواء أكان لما أوردوه رصيد شعرى يؤيده، أم ليس له فى إبداع الشعراء نصيب ، فضلاً عن ذلك الحشد الهائل من المصطلحات العروضية التى توقع الدارس فى حيرة من أمره، وتبعد به عن الطريق السوى لفهم العروض العربى . وأيضًا ذلك الاهتمام المبالغ فيه بالدوائر العروضية وكيفية استخلاص البحور منها ، وهى الفكرةالرائعة لعبقرى البصرة الخليل بن أحمد، التى استخلص منها بحور الشعر بطريقة رياضية ، وبين المهمل منها والمستعمل ، كما فعل من قبل فى استخلاص الجذور اللغوية فى كتاب (العين) أول معجم لغوى .

غير أنه إذا كان للدوائر العروضية ذلك الفضل فى دراسة الخليل ، فإن تأثيرها غير ذى جدوى فى دراستنا العروضية المعاصرة ، التى تهتم بما هو كائن غير لاهثة وراء ما ينبغى أن يكون .

الاتجاه الثانى : تقليدى متحرر، يأخذ من التراث ما يعينه على فهم التجربة الشعرية، وينبه على الصور التى ليس لها رصيد شعرى ، ولا يتعرض لمصطلح من المصطلحات إلا حيث يجب أن يدرس فى بحره الخاص به .

ومثل هذا النوع من الدراسات - فى سبيل الوصول إلى تيسير العروض - أغفل البحث عن الصور الجديدة فى النتاج الشعرى قديمه وحديثه ، مكتفيًا بشرح الصور المشهورة والتمثيل لها من جيد الشعر .

وفى منطقة بين هذين الاتجاهين حاول صاحب البحث أن يجد له مكاناً ، فيأخذ من كلا الاتجاهين حسناته ، متناولا فى بحثه جميع الصور التى أوردها العروضيون ، محاولا أن يؤكد كل صورة من هذه الصور بنماذج متعددة من مختار الشعر قديمه وحديثه ، معتقدًا أن هذا هو أقْوَمُ طريق لتثبيت النغم فى الأذهان، وزرع الموسيقى فى النفوس ، حتى تلك الصور التى وسمت بالندرة حاول صاحب البحث أن يلتقط لها نماذج متعددة من هنا وهناك ، غير مسلم - إلا بالدليل - باعتبار صورة من الصور صناعة عروضية ، ليس لها رصيد فى أشعار المبدعين .

ولم يقف البحث عند حدود ما أورده العروضيون ، بل انطلق يبحث فى الأشعار قديمها وحديثها عن نماذج جديدةمن صور لم يعتد بها العروضيون أو ذكروها ووسموها بالشذوذ، ومن ثم كثرت الصور ، وتعددت النماذج ، ولم يكد بحر من البحور يخلو من صورة مبتدعة من تلك الصور على الأقل ، حتى ليقرر الباحث -غير هيّاب - أن فى بعض الصور المبتدعة من الموسيقى ما ليس فى بعض الصور التى عُدتْ أصيلة فى التراث الشعرى .

أما القافية فقد حاولنا دراستها فى إيجاز غير مخلّ ، غير مسلمين بكل ما قيل فيها ، ومن ثم كانت آراؤنا فى بعض المواطن دليلا على عدم التبعية وانطلاقًا من مفهوم (الابتداع) .

تتبقى فى النهاية تجربة الشعر الحر التى تعرض لها بالدراسة كثيرون قبلنا بيد أن هذه الدراسات جميعًا - إذا استثنينا دراسة نازك الملائكة - كانت تهتم فى جانبها الأكبر بالنواحى الجمالية والأسلوبية أكثر من اهتمامها بالجانب العروضى ، ومن ثم توارى الدرس العروضى فى أثناء العمل النقدى. ولذا كانت دراسة نازك فى الموضوع نبراسًا يضىء لنا الطريق ، وإن عارضناها فى كثير من المواطن، فليس يعنى الإعجاب بعمل التسليم به جملة وتفصيلا ، إذ لكل باحث نظرته، ولكل دارس أسلوبه فى المعالجة .

ولابد أن أقرر فى النهاية الأهمية البالغة لثلاث دراسات اعتمدت عليها وكثرت الإحالات عليها فى الهوامش ، نظرًا لما فيها من مادة غزيرة أفاد منها البحث ، إن قبولاً وإن رفضًا، وهى :

١- حاشية الدمنهورى على متن الكافى .

٢- محيط الدائرة فى العروض والقافية .

٣- موسيقى الشعر للدكتور أنيس .

وإذا كان للكتابين الأولين فضل الإرشاد إلى مأثور الصور العروضية ، المطرد منهاوالشاذ ، فإن للكتاب الثالث - بعمومية نظرة صاحبه وشمولية منهجه - فضل إثارة كثير من القضايا ، والدعوة إلى نقض كثير من المسلمات ، فقد يلقى - رحمه الله - الجملة فى موطن من المواطن، يفجر بها قضية يلهث الإنسان وراءها بحثًا عن دليل يؤيد أو يعارض . ولذا كان لهذا الكتاب فضل كبير على جل المناقشات التى وردت فى أثناء هذا البحث .

يبقى أن أسجل لصاحب (شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية) وصاحب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) سبقهما إلى بعض الصور المبتدعة، لكن

ذلك لم يكن منهجًا متبعًا فى دراستيهما ، وإنما كان - كما يبدو لى - يحدث فى بعض الصور بمحض الصدفة ، وليس عن بحث وتنقيب .

لقد حاول صاحب هذا البحث أن يكون عصريًا مرتديًا ثوب التراثية ؛ فلم يهدم ما يستحق البناء، كما أنه لم يغفل ذكرَ من سبقوه فى قضية إن كان له فيها سابقون. ولقد كانت مهمة مراجعة الأشعار صعبة ، والتنقيب فيها مضنيًا ، لكن النتيجة بحمد الله كانت - على ما أرى - كسبًا وربحًا ، للباحث فى هذا المجال أولا، ولموسيقى الشعر ثانيًا .

فإن وجد الشادون فى الأدب فى هذا الكتاب طلبتهم ، ورأى الباحثون فى موسيقى الشعر بين قضاياه ما يستحق المناقشة ، فقد حقق الباحث غاية ما يصبو إليه .

والله من وراء القصد

المؤلف

فى : ٢٥ من مايو ١٩٨٢م

الثانى من شعبان ١٤٠٢هـ

تمهيد

من أبرز السمات التى تميز الشعر عن غيره من الكلام تلك الموسيقى الواضحة التى تتآزر مع عناصر أخرى كثيرة حتى يصل ذلك اللون من التعبير إلى قلب قائله وعقله ويملك على مستمعه حواسه كلها ، فيشده إلى ما يريده الشاعر من إيصال تجربته الشعرية إلى المتلقى قارئًا كان أو مستمعًا .

وموسيقى الشعر العربى يتقاسمها بالدراسة علمان ، هما :

علم العروض وعلم القافية .

أما علم العروض :

فهو دراسة لأوزان الأبيات داخل القصيدة لمعرفة النغمة التى تسير عليها أو البحر الذى صيغت على تفعيلاته ، ومدى توفيق الشاعر فى الوفاء بمستلزمات هذا البحر الشعرى ، وبيان ما يمكن أن يدخل تفعيلات البحر المعين من زيادة أو نقص لا تتأثر بهما موسيقاه ، وما يمتنع من ذلك ، لأنه يخل بالموسيقى .

وأما القافيــــة :

فهى دراسة ما يتبعه الشاعر فى أواخر الأبيات ، بحيث يلزم بذلك نفسه حتى يحدث نوعامن التناسق والتناسب الموسيقى بين أواخر أبياته.

وترجع نشأة علم العروض إلى ذلك العبقرى الفذ ذى العقلية الرياضية الواعية : الخليل بن أحمد الفراهيدى الذى ولد عام ١٠٠ هـ وتوفى عام ١٧٠ هـ. وقد اخترع الخليل - رحمه الله - هذا العلم كاملا غير منقوص ، لم يزد عليه أحد بعده شيئًا سوى ما يقال - وهذا محل نظر - من أن الأخفش سعيد بن مسعدة استدرك عليه بحرًا لم يذكره ، ولذا سمى هذا البحر (المتدارك) إشارة لما فعله الأخفش .

الكتابة العروضية :

هناك خلاف معروف بين الرسم الإملائى المعروف والكتابة العروضية ، وهناك مبدأ يحكم الكتابة العروضية هو :

« ما ينطق يكتب ، وما لا ينطق لا يكتب »

ليس مهما أن يكون المنطوق غير موجود فى الرسم الإملائى، كما لا يعنينا أن يكون غير المنطوق مثبتًا فى الرسم الإملائى .

فممّا يكتب عروضيًا وهو غير موجود إملائيًا ما يأتى :

١- نون التنوين تكتب عروضيًا على صورة نون ، فكلمة (رجلٌ) تكتب : رَجُلُنْ ، و (كتابٌ) تكتب : كِتَابُنْ .

٢- الألف فى كلمات مثل : (لكنْ - هذا - هذه - هؤلاء) تكتب فى الخط العروضى هكذا :

لاكِنْ - هَاذَا - هَاذِهِى - هَاؤُلاءِ .

٣- إشباع هاء الضمير ينتج عنه واو بعد الضمة وياء بعدالكسرة، فضربْتُه تكتب : ضَرَبْتُهُو ، ومررْتُ بِه تكتب : مَرَرْتُ بِهِى .

هذا إذا لم تتصل الهاء فى الكلام بساكن بعدها، فإن اتصلت بساكن اختفى حرف الإشباع السابق فتكتب (لَهُ اللهُ) مثلا على هذه الصورة : لَهُ لْلاهُ .

وكذلك ينتفى الإشباع إذا سُبقت هاء الضمير بساكن، فمثل : (منه مالى) تكتب عروضيا كما تكتب إملائيًا دون تغيير .

٤- يكتب الحرف المشدد - عروضيًا - على صورة حرفين متماثلين ، أولهما ساكن والثانى متحرك ، فتكتب كلمات مثل : نَبَّهَ - المقَدَّس - تَرَدُّد هكذا : نَبْبَهَ، المقَدْدَس ، تَرَدْدُد .

٥- واو المد فى بعض الأسماء مثل : داود ، طاوس ، تكتب عروضيًا : داوُود . طاوُوس .

ومما يحذف من الكتابة العروضية وإن كان مثبتًا فى الرسم الإملائى:

١- (ال) الشمية فى مثل (والشمس) ، (والنهار) تحذف فتكتب الكلمتان هكذا : وَشْشَمْس ، وَنْنَهارِ .

٢- همزة الوصل إذا لم تكن فى أول الكلام مثل : وَابْحَثْ ، واسْتَخْرِجْ ، فتكتب: وَبْحَثْ ، وَسْتَخْرِجْ .

٣- حرف المد إذا وليه ساكن فمثل : فهموا الدَّرس ، اعبدا الله ، البَسى الثِّيابَ تكتب هكذا : فَهِمُدْ دَرْسَ ، اعْبُدَ لْلاهَ ، الْبَسِثْثِيَابَ ، وهكذا .

وإليك نماذج لأبيات مكتوبة كتابة عروضية :

أ- يسكُنُ الشعرُ فى حدائق عينَيْكِ فلولا عيناكِ لا شِعْرَ يُكْتَبْ

يَسْكُنُ شْشِعْرُ فى حدائق عينيك فلولا عيناكِ لا شِعْرَ يُكْتَبْ

حذفت (ال) الشمسية من كلمة (الشعر)، وفك إدغام الشين فصارت شينين أولاهما ساكنة والثانية متحركة .

ب- يا مَن على البُعْدِ ينسانا ونذكُرُهُ ... لسوف تذكُرنا يومًا ونَنساكا

يا مَنْ عَلَلْ بُعْدِ ينسانا ونذكُرهو ... لسوف تذكرنا يَوْمَنْ وننساكا

إنَّ الظلامَ الذى يَجْلُوك يا قمرٌ ... لهُ صباحٌ متى تُدْرِكْهُ أخفاكا

إنْنَ ظْظَلامَ لْلَذِى يَجْلُوك يا قمرُنْ ... لَهُو صباحُنْ متا تدركْهُ أخفاكا

لاحظ :

حذف حرف المد من (على) ، وحذف ألف (ال) فى كلمة (البعد) . والواو الناتجة عن إشباع هاء الضمير فى (نذكره) و (له) ، والنون الناتجة عن تنوين (يومًا) و (قمرٌ) و (صباحٌ) ، وتتابع الحروف المشددة التى كتبت حرفين أولهما ساكن

والثانى متحرك فى (إنَّ) و (الظَّلام) و (الّذى) ، وكتابة (متى) **بالألف على** حسب النطق ، مع أنها تكتب إملائيًا بالياء .

ولاحظ جيداً : أننا لم نشبع هاء (تدركه) ؛ لأنها مسبوقة بساكن .

ج- حَبَبْتُكَ قلبى قَبْلَ حُبّكَ مَنْ نأى	وَقَدْ كَانَ غَدَّارًا فكُنْ أنتَ وافيا
حَبَبْتُكَ قَلْبى قَبْلَ حُبْبِكَ مَنْ نأا	وقد كان غَدْدَارَنْ فَكُنْ أَنْتَ وافيا

لاحظ الكلمات : حُبّك، نَأى ، غدَّارًا .

يبقى بعد ذلك أن تقابل الحروف الساكنة بدائرة (٥) مع ملاحظة أن حرف المد يُعَدُّ من قبيل السواكن، أما الحرف المتحرك فيقابل بخط رأسى أو أفقى قصير . ولا تخلو مقاطع المنطوق من أن تكون متحركا ، أو متحركا متلوا بساكن هكذا :

ب- لى فى مَديحِكَ يا رسُولُ عَرائِسٌ	تُيِّمْنَ فِيكَ وشَاقَهُنَّ جَلاءُ
لى فى مديحك يا رَسُولُ عَرائِسُنْ	تُيْيِمْنَ فِيكَ وَشَاقَهُنْنَ جَلاءُو
٥١ ٥١ ١١٥١١ ٥١ ١٥١١ ٥١١٥١١	١٥١٥١ ١٥١ ١٥١١٥١١ ٥١٥١١

ولعل أهم خطوة تلى ذلك هى تقطيع البيت إلى تفعيلاته .

والتفعلية :

هى تلك الوحدة الموسيقية التى استخدمها العلماء لبيان مكونات البحر. وتتكون التفعيلة من عدد من الحركات والسكنات، أو إن شئت فقل من عدد من المقاطع العروضية ، والمقاطع العروضية المتداولة فى كتب العروض هى :

١- **السبب الخفيف :** وهو ما تكون من متحرك فساكن كما فى : مِنْ ، عَنْ ، كَمْ .

٢- **السبب الثقيل :** وهو ما تكون من متحركين مثل : لِمَ ، بِمَ .

٣- **الوتد المجموع :** وهو ما تكون من متحركين يليهما ساكن كما فى : عَلى ، دَعَا، هَدَى .

٤- **الوتد المفروق** : وهو ما تكون من متحركين بينهما ساكن مثل: بَيْنَ ، سَوْفَ ، عَدٌّ .

٥- **الفاصلة الصغرى** : وهى عبارة عن ثلاثة متحركات فساكن مثل : ضَرَبُوا ، رَجُلٌ .

٦- **الفاصلة الكبرى** ، وهى عبارة عن أربعة متحركات فساكن مثل : شَجَرَةٌ ، سَمَكَةٌ . .

واستخدام هذه المقاطع فى تكوين التفعيلة يبدو مثلا من قولهم : إن (مُفَاعَلَتُنْ) تتكون من وتد مجموع وفاصلة صغرى، على حين تتكون (مُسْتَفْعِلُنْ) من سببين خفيفين ووتد مجموع، إلى آخر هذه المصطلحات .

ولس مهما أن تنتهى التفعيلة بنهاية كلمة ما فى البيت الشعرى، فربما انتهت التفعيلة فى وسط الكلمة . يُوضّح لك هذه القضية تقطيعُ بيتٍ من الشعر مثل قول إيليا أبى ماضى :

إنَّ نفسًا لمْ يُشْرِقِ الحبُّ فيها   هِيَ نَفْسٌ لَمْ تَدْرِ مَا معناها

وكتابة البيت عروضيًا تكون على الوجه الآتى :

إِنْنَ نَفْسَنْ	لم يُشْرِقِلْ	حُبْبُ فيها	هِيَ نَفْسُنْ	لَمْ تَدرِ مَا	مَعْناها
٥١٥١١٥١	٥١١٥١٥١	٥١٥١١٥١	٥١٥١١١	٥١١٥١٥١	٥١٥١٥١
فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن	فعلاتنْ	مستفعلن	فالاتن

التفعلية الأولى مكونة من كلمتين وتنتهى بنهاية الكلمة الثانية، على حين تتكون الثانية من كلمتين وجزء من الثالثة ، أما التفعيلة الثانية فى الشطر الثانى فتتكون من ثلاث كلمات .

وهذا يعنى أن التفعيلة - بدايةً ونهايةً - غير مرتبطة ببداية الكلمات أو بنهايتها، وإنما ترتبط فى أساسها بالمقاطع التى تتكون منها .

وتتكون أجزاء البيت الشعرى فى القصيدة العمودية من قسمين ، يسمى كل قسم منهما شطرًا ، وتسمى نهاية الشطر الأول **عروضًا** ، على حين يطلق اسم **الضرب** على نهاية الشطر الثانى ، وما سوى العروض والضرب يطلق عليه مصطلح **الحشو** .

وإليك نموذجًا يوضح هذه المصطلحات الثلاثة :

قول الشاعر عبد الله الفيصل :

ومـــا أنا بالمــصَــدِّقِ فــيك قَــوْلاً	ولكنِّى شَــقِــيتُ بِحُــسْنِ ظَنِّى
الشطر الأول = الصَّدْر .	الشطر الثانى = العَجُز .

ومـــا أَنَبِلْ	مُصَدْدِقِ فى	كَ قَــوْلَنْ	ولاكِنْــنـى	شَقِيتُبحُسْ	نِ ظَـنْـنِى
٥١١١٥١١	٥١١١٥١١	٥١٥١١	٥١٥١٥١١	٥١١١٥١١	٥١٥١١
مـفـاعلَتن	مـفـاعلَتن	مُـفَـاعَلْ	مـفـاعلْتن	مـفـاعلَتن	مُـفَـاعَلْ

العروض هى (كَ قولَن) التى تقابل (مُفاعَلْ)

والضرب هو (نِ ظَننى) الذى يقابل أيضًا (مُفاعَلْ)

وما عداهما فى الصدر والعجز هو حشو البيت .

وأبحر الشعر العربى المتداولة فى كتب العروض ستة عشر بحرا ، هى : الوافر ، والهزج ، والمتقارب ، والمتدارك ، والرمل ، والكامل ، والرجز ، وهذه الأبحر السبعة يتكون كل منها من تفعيلة واحدة متكررة بعدد معين فى كل شطر . ثم الطويل ، والبسيط ، والخفيف ، والسريع، والمنسرح ، والمديد ، والمجتث ، والمقتضب، والمضارع، وهى تلك الأبحر التى تتكون من تفعيلتين مختلفتين تردان بنظام معين فى كل بحر .

والترتيب الذى تبنيناه فى دراستنا مبنى على مبدأ تقديم غير المركب على المركب؛ لأن استيعاب الدارس لنغمة واحدة متكررة أسرع من استيعابه ما فوق ذلك.

وفيما يلى دراسة لأوزان الشعر العربى (البحور) وزنًا وزنًا ، تكون نقطة البداية فى كل وزن مشهور الصور التى اعترف بها العروضيون ، تليها الصور النادرة، وفى النهاية تأتى تلك الصور المبتدعة التى أنشد عليها الشعراء ، ولم يشر إليها العروضيون فى الأغلب الأعم .

ورائدنا فيما نورده من صور أن يستمسك الشاعر بالنغمة الأساسية للبحر ، لكنه يُحَوِّر بعضَ التحوير فى العروض والضرب ، مستخدما فى ذلك زحافاتٍ وعللا مقررة عروضيًا . أما إن حاد (الابتداع) عن هذا الالتزام فإننا لا نلتفت إليه، لعدم صلاحيته لدراستنا هذه ، وإن صلح لدراسة أخرى تهتم بالمبتدع فى موسيقى الشعر، غير ملقية بالاً لمعطيات التراث العروضى ، وليس هذا من أهدافنا .

١ - الوافـــر

وحدة هذا البحر هى (مُفَاعَلَتُنْ) ، أى وتد مجموع تتبعه فاصلة صغرى (٥١١١٥١١) ، وقد يتكون البيت من تكرار هذه التفعيلة ست مرات ، ثلاث فى كل شطر، ويسمى مثل هذا البيت (تاما)، وقد يتكون من تكرارها أربع مرات، فى كل شطر ثِنْتان ، ويسمى حينئذ (مجزوءا) .

(أ) الوافر التـام

قال إيليا أبو ماضى [١] :

سَـــبِـــيلُ الـعِـــزِّ أنْ تَبْنِى وتُعْلِى   فـــــلا تَقْـنَـعْ بأنْ سِـــــوَاك يَبْنِى
ولا تَـكُ عَـــــالَةً فى عُنُقِ جَـــــدٌّ   رمِــيمِ العظْمِ أوْ عِـبْـئًـــا عَلَى ابْنِ
فَــمَنْ يَغْــرِسْ لكىْ يَجْنِى سِــوَاهُ   يَعِشْ ، ويمـوتُ مَنْ يَحْـيَـا لِيَـجْنِى

وتقطيع البيت الأول يكون على النحو التالى :

سبيلُ لْعِزْ	زِ انْ تَبْنِى	وَتُـعْـلِـى	فـلا تقنع	بأنن سـوا	ك يـبـنـى
٥١٥١٥١١	٥١٥١٥١١	٥١٥١١	٥١٥١٥١١	٥١١١٥١١	٥١٥١١
مُفَاعَلْتُنْ	مُـفَـاعَلْتُنْ	مُـفَـاعَلْ	مُـفَـاعَلْتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُـفَـاعَلْ

فقد تكون كل شطر من (مفاعلتن) ثلاث مرات ، غير أنها فى المرة الثالثة غير مكتملة ؛ فأصل التفعيلة هو (مفاعلتن = ٥١١١٥١١) ، حذف السبب الخفيف من

---

(١) ديوانه / ٧٤٠ .

آخرها فصارت (مفاعلَ - ١١٥١١) ، وهذا العمل يسمى (حذفا) ، فصارت التفعيلة على هذه الصورة محركة اللام ، ومن ثم سكن هذا الحرف الخامس ، وتسكين الخامس يسمى (عَصْبًا) ، ومجموع الحذف والعصب يسمى عندهم (قَطْفًا) . أى أن التفعيلة الأخيرة قد دخلها القطف ، ومثلُ ذلك حدث للتفعيلة الأخيرة من الشطر الثانى .

ولعلك تذكر ما سبق أن قلناه من أن التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول تسمى **عروضا**، ومن الشطر الثانى تسمى **ضربا** ، بناء على ذلك يمكننا القول بأن **عروض الوافر التام مقطوفة ، وضربه أيضًا مقطوف .**

حاول بأى طريقة تروقك أن تتغّم هذا البحر حتى تثبت موسيقاه فى أذنك، عن طريق تكرار التفاعيل بصورة معينة ، أو بهذه الطريقة مثلا :

تتنْ تِتِـتِـنْ تِتِنْ تِتِـتِنْ تِتِنْ تِنْ   تِتِنْ تِتِـتِنْ تِتِنْ تِتِـتِنْ تِتِنْ تِنْ

أو بأى طريقة أخرى تحلو لك .

ولابد أنك لاحظت أن التفعيلتين الأوليين من الشطر الأول قد سكن فيهما الحرف الخامس ، وكذلك الأمر فى التفعيلة الأولى من الشطر الثانى .

ولكن ذلك فى حشو البيت ، ومن ثم فهو جائز غير لازم . ولعل تقطيع البيت التالى للسابق يوضح لك ذلك :

ولا تكُ عَـــالةً فى عُنْقِ جَـــدٍ   رمِـيم العَظْمِ أوْ عِـبْـئًـا عَلى ابْنِ

ولا تَكُ عَا	لَتَنْ فى عُنْ	قِ جَـدْنِ	رمِيم لْعَظْ	مِ أوْ عِبْأَنْ	عَـلـبْـنِـى
٥١١١٥١١	٥١٥١٥١١	٥١٥١١	٥١٥١٥١١	٥١٥١٥١١	٥١٥١١
مُفَاعَلَتُنْ	مُـفَـاعَلْتُنْ	مُـفَـاعَلْ	مُـفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُـفَـاعَلْ

فقد رأيت أن التفعيلة الأولى من الشطر الأول محركة الخامس ، وكانت فى البيت السابق مُسَكَّنَتَهُ . ويمكنك أن تقارن أيضًا التفعيلة الثانية من الشطر الثانى فى كلا البيتين .

معنى ما سبق أن العصب (وهو تسكين الخامس المتحرك) جائز غير لازم فى حشو الوافر التام .

ومن القصيدة السابقة قوله :

فـمـا حَطَمَتْ يدُ الأيامِ رُوحِى — وإنْ حَطَمَتْ أباريقى وَدَنِّى
ولم أعقِدْ على خَوْفٍ لسانى — ولا ضَنًّا على الدنيا بفنِّى
ولكنِّى امرُؤٌ للناسِ ضِحْكى — وَلى وَحْدِى تباريحى وَحُزنى
إذا أشكُو إلى خِدْنٍ هُمومى — وَفى وُسْعِى السُّكوتُ ظلمْتُ خِدْنى
وتأبى كِبْريائِىَ أنْ يرانِى — فتى مُغْرَوْرِقًا بالدَّمع جَفْنِى
فأسْتُر عَبْرتِى عَنْهُ لِئلا — يضيقَ بها وإنْ هِىَ أحْرقَتْنى
ويبْكِى صاحبى فإخالُ أنى — أنا الجانى وإن لَمْ يَتَّهِمْنى

ولم ترد للوافر التام فى الشعر العربى سوى هذه الصورة الوحيدة مما دفع بعض دارسى العروض لأن يقولوا : إن الوافر يتكون من :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن فى كل شطر .

وإنه ليس من البحور الموحدة التفعيلة كما يقول العروضيون ، لأنه يتكون من تفعيلتين مختلفتين مثله مثل السريع وغيره ، وإن نظام الدوائر العروضية هو الذى فرض على العروضيين أن يقولوا بأن التفعيلة الثالثة أصلها (مفاعَلَتُنْ) ثم حدث فيها ما سبق أن شرحناه من تغييرات .

ولابد من أن ننوّه هنا أن **التدوير** (وهو اتصال الشطرين بكلمة واحدة) يندر حدوثه فى الوافر نظرًا لإيقاعه المتميز الذى يجبر الشاعر إن واعيا أو غيرَ واعٍ على كتابة الشطرين منفصلين، ومن النادر الذى حدث فيه التدوير قول المتنبى (٢):

إذا كان الشبابُ السَّكْرَ والشَّيـ — ـبُ همًا فالحياةُ هى الحِمامُ

---

(٢) ديوان المتنبى / ١٠٢ .

وقول ابن الرومى [٣] :

ذكرتُك حين ألقتْ بى عصاهَا النـَّـ (م) ـوَى يومًا بنهر أبى الخصيب
وقد أرستْ بنا فى ضفَّتَيْه الـْـ (م) ـجَوارى المنشآتُ مع المغيبِ

ووضع الميم بين شطرى بيت كما سبق يعنى أنه بيت مدوّر ، أى متصل الشطرين .

ومن الصور النادرة لهذا البحر أن يرد ضربه على (فَعُولْ) بتسكين اللام كما فى البيتين التاليين [٤] :

فليت أبا شريك كان حَيّا فيُقْصِر حين يبصرُهُ شريكْ
ويتركُ من تَدَرُّئِهِ علينا إذا قُلْنا له هذا أبوكْ

وهى صورة ليس لها رصيد نغمى فى آذان مُتَلَقِّى الشعر ومنشئيه، وإن قبلها الذوق ولم ير فيها خروجا .

(ب) الوافر المجزوء

يتكون بيته من أربع تفعيلات (مُفَاعَلَتُنْ) ، فى كل شطر اثنتان .

وقد وردت للوافر المجزوء فى الشعر العربى صورتان :

الصورة الأولى : يمثلها قول الحلاج [٥] :

إلَى حَتْفى سَعَى قَدَمِى أرى قَدَمى أرَاقَ دَمى
فما أنفكُّ مِن نَدَمِ وهانَ دَمى فهَا ندمى

(٣) ديوان ابن الرومى / ١ : ٣٢٥ .
(٤) البارع / ١٢٨ ، ومحيط الدائرة فى علمى العروض والقافية / ٥١ .
(٥) ديوانه / ٨٨ .

وتقطيع البيت الأول يكون هكذا :

إلا حَتْفى	سعا قدمى	أرا قــدمى	أراق دمــى
٥١٥١٥١١	٥١١١٥١١	٥١١١٥١١	٥١١١٥١١
مفاعلْتن	مفاعلَتن	مفاعلَتن	مفاعلَتن

ويظهر من التقطيع أن العروض (سعى قدمى) **صحيحة** ، والضرب (أراق دمى) **صحيح** أيضًا .

ومن هذه الصورة قول عمر بن أبى ربيعة (٦) :

بعــثْتُ وليــدتى سَــحَــرًا   وقلتُ لهـــا : خُـــذِى حَـــذَرَكْ
وقُــولِى فى مــعــاتَبَــةٍ   لزيــنبَ : نَــوِّلِى عُــمَــرَكْ
فـــإنْ داوَيْتِ ذا سَــقَــمٍ   فَـــأخْـــزَى اللهُ منْ كَــفَــرَكْ
فــهــزَّتْ رأسَــهــا عــجــبًــا   وقـــالتْ : مَــنْ بذا أمَــرَكْ
أهذا سِــحْــرُكَ النِّسْـــوا   نَ قـــدْ خَـــبَّـــرْنَنِى خَـــبَـــرَكْ
وقُــلْنَ : إذا قَـــضَى وطَــرًا   وأدْرَكَ حَـــاجَـــةً هَـجَــرَكْ

وقول أبى العتاهيـــة (٧) :

ألا إن الـمـنـيـــةَ مَـنْـ   ـهَلٌ والـخَـلْـقُ نـاهـلُـهُ
أواخـــر مـن ترى تـفْـنَى   كـــمـــا فَنِيتْ أوائلُـهُ
لعـمرك ما استوى فى الأمـ   ـر عــالمــه وجــاهلُـهُ
لــيــعلمَ كلُّ ذى عــمــلٍ   بـأن الـلـه ســـائلُـهُ
فـأسْــرَعَ فــائزًا بالـخـيـ   ـر قـــائلُهُ وفـــاعلُـهُ

---

(٦) ديوانه / ١٥٠ .
(٧) ديوانه / ٢٢٩ .

وقول العقاد فى قصيدة بعنوان (المنديل) (٨) :

سنسأل عن شذاك غدا ... وبعدَ غدٍ ، وإن بَعُدا
فصُنْ سرَّ السؤال لنا ... ولا تُخْبِرْ به أحداً

الصورة الثانية: يمثلها قول إبراهيم ناجى (٩) :

قضيتَ العمرَ تذكُرُ لى ... وأذكُرُ فى الهوى جُرْحَكْ
فقم نسخرْ مِنَ الأمَلِ ... ومنْ أعماقنا نَضْحَكْ

وتقطيع البيت الأول يكون هكذا :

قضَيْتَ لعُمْ	رَتَذْكُرُ لى	وأذكُرُ فلْ	هَوَا جُرْحَكْ
١١٥١٥١٥	١١٥١١١٥	١١٥١١١٥	١١٥١٥١٥
مفاعَلْتُن	مفاعلَتن	مفاعلَتن	مفاعلْتن

ويتضح من التقطيع أن العروض **صحيحة** ، أما الضرب فمسكن الخامس، وهذا يعنى أنه **معصوب** .

ولابد أن أنبه هنا أن العروضيين يفترضون فى الوافر المجزوء أن تكون عروضه صحيحة على طول الخط ، فلو صادفك بيت معصوب العروض ، أى مسكّن الخامس فى التفعيلة الثانية من الشطر الأول، فلا تعتبر ذلك عِلة ؛ لأن الشاعر يعدل عن ذلك فى أبيات تالية . ولتوضيح ذلك حاولْ تقطيع قول شوقى (١٠) :

بهِ سِحْرٌ يُتَيِّمُهُ ... كِلاَ جَفْنَيْكَ يَعْلَمُهُ
هُما كادا لمُهجتهِ ... ومنكَ الكيدُ مُعْظَمُهُ
تَعَذِّبُهُ بسحْرهما ... وتُوجِدُهُ وتُعْدِمُهُ
فلا هاروتُ رَقَّ لهُ ... ولا ماروتُ يَرْحَمُهُ
وتظلمُهُ فلا يَشْكو ... إلى مَنْ ليسَ يَظْلِمُهُ

---

(٨) ديوانه / ٥٠٢ .

(٩) ديوان ناجى / ٣٠٢ .

(١٠) الشوقيات / ٢ : ١٣٨ .

وانتبه جيدًا لشكل الحرف الخامس فى عروض البيت الأخير مُقَارنًا بعروض الأبيات التى سبقته لتتأكد من أن ذلك ليس علة فى الوافر المجزوء .

ومن الصورة السابقة قول الشاعر عبده بدوى فى قصيدته (عائد إلى القرية)[١١] :

أنا قد عُدْتُ أشواقا تُحَدِّقُ فوقَ أهدابِكْ
وعصفورا يُنَقِّرُ ما سَةَ للفجر فى بابك
فماضِيَّ الذى قد ضا عَ مُتَّكِئٌ بأعماقك
يطلُّ بصوتِهِ ويعو دُ مختبئا بأوراقك

وقوله فى القصيدة نفسها :

هنا أقوامِيَ البُسَطا ءُ مُنْكَسِرين كالعُشْبِ
على أجفانهمْ ما بَيْـ ـنَ دنياهُمْ مِنَ الحبِّ
أُحِبُّهُمُ فهُمْ فى الأرْ ضِ ما أمْلِكُ هم شعبى
هم العشُّ الذى يأوِى إليه مُرَفْرِفًا قلبى

ويلاحظ فى التفعيلة الثالثة من البيت الثالث فيما سبق مباشرة (ضِ مأمْلِ) أنها جاءت على وزن (مُفَاعَلْتُ) بحذف السابع الساكن ، وهو ما يسمى عند أهل العروض بـ **الكف** ، لكنه فى بحر الوافر مشروط بكون التفعيلة مسكنة الخامس ، أى معصوبة ، فلا يمكن ورود هذا الزحاف فيما تحرك خامسه ، وتسمى التفعيلة إذن منقوصة ؛ لأن (النقص) يعنى اجتماع العصب والكف .

ومن ذلك أيضًا قول نزار قبانى فى قصيدة بعنوان (ضحكة)[١٢] :

---

(١١) باقة نور / ١٧ ، ١٨ .
(١٢) أنت لى / ٦١ .

وصـــاحــبــتـى إذا ضــحِكَتْ يَسِـيلُ الليلُ مــوســيــقـــا
تُطَوِّقُنى بــســـاقـــيــــةٍ مِنَ الـنَّهَـــوَنْدِ تطـويقـــا
فــأشْــرَبُ من قـــرار الرَّصْـ ـــدِ إبريقًـــا فـــإبريقـــا
تفَنَّنُ حــــينَ تُطْلِقُـــهـــا كــحُقٍّ الورد تنســيــقـــا
وتُشْــبِـعُــهـــا قُــبــيْلَ الـبـ (م) ـثِ ترخــيـــمـــا وترقــيــقـــا
أنَامِلُ صـــــوتِك الـزرقـــا ءُ تُمْــعِنُ فِىَّ تمـــزيقـــا
أيـــا ذات الـفــم الـذَّهَـــبِـ (م) ـىِّ رُشِّى الليلَ مــوســيــقـــا

الصــورة الثالثة :

وهى صورة استدركها بعض العروضيين للوافر المجزوء ، يكون عروضه وضربه فيها كالوافر التام تمامًا ، أى (فعولن) ، ويمثله قول بعض الشعراء :

أشــــاقَكَ طيفُ مَــــامَــــه بـمكـةَ أم حـــمــــامَــــه

وتقطيعه :

أشـاقك طيـ	فـمـامـه	بـمـكـة أم	حـمـامـه
مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	فعولن

ويقول عنها ابن رشيق : « وهذا وزن ملتبس ، يجوز أن يكون مقطوعا من مربع الوافر ، ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضا مكفوفًا » (١٣) .

والرأى الأول فى نظرنا أقرب إلى الذوق ، لأن عد هذا البيت من المضارع معناه جعل التفعيلة الأولى (أشاقَكَ) = مفاعِلُ ، وأصلها (مفاعيلن) ، وهذا مَرْكَبٌ صعب، فضلا عن أن هناك ما يسمى بالبحر المستطيل (وهو من البحور المهملة، عكس الطويل) ووزنه: مفاعيلن ، فعولن، مفاعيلن ، فعولن فى كل شطر (١٤) ، مما

(١٣) العمدة / ١ : ١٨١ ، وانظر : البارع / ١٢٩ ، ومحيط الدائرة / ٥٠ ، ٥١ .
(١٤) محيط الدائرة / ٣٢ ، وشرح تحفة الخليل / ٢٤ .

يترجح معه أن الشعراء قد أفادوا من هذه اللفتة العروضية فاستخدموها ، والفرق بين (مفاعيلن) و (مفاعلَتن) جدُّ يسير ، كما سنوضح بعد ذلك فى بحر الهزج.

وعلى هذا الوزن نقل ابن رشيق فى (العمدة) ما أنشده الزجاجى [(١٥)] :

سقَى طَلَلاً بحُزْوَى هزيمُ الوَدْقِ أَحْوَى
عَهِدْنا فيه أَرْوَى زماناً ثم أَقْوَى
وأَرْوَى لا كُنُودُ ولا فيها صُدُودُ
لها طَرْفٌ صَيُودُ ومبتسمٌ بَرُودُ
لئنْ شَطَّ المَزَارُ بها ونأَتْ ديارُ
فقلبى مُستَطارُ وليسَ لَهُ قرارُ

وعلى هذه الصورة وردت مقطوعة للشاعر (نشأت المصرى) تحت عنوان (يا إلهى) يقول فيها [(١٦)] :

سبقْتُ إليكَ شَوْقى وصَمْتِى فيك نُطْقى
فزدْنى منْكَ قُرْبا فَبُعدِى عنك يُشْقِى
يدُ الأمْوَاج تعلُو تراتيلاً وحَمْدَا
نهارُ بَعْدَ ليلٍ ويبقَى الوجْدُ وَجْدَا

وخلاصة القول إذن فى بحر الوافر التام أن له صورتين :

(أ) عروض (فعولن) وضرب مثلها (فعولن) .

(ب) عروض (فعولن) وضرب على (فعولْ) .

أما الوافر المجزوء فله ثلاث صور :

(أ) عروض (مفاعلَتن) وضرب مثلها .

(ب) عروض (مفاعلَتن) وضرب (مفاعلْتن) بتسكين الخامس .

(جـ) عروض (فعولن) وضرب مثلها (فعولن) .

---

(١٥) العمدة / ١ : ١٨١ .

(١٦) الصفحة الأدبية بجريدة الأهرام عدد ٤ إبريل ١٩٨٢م .

٢ - الهـــزج

هذا البحر مشابه فى نغمته وموسيقاه للوافر المجزوء، ولا نستطيع التمييز بينهما إذا دخل العصب تفاعيل الوافر .

والنماذج التى وردت لهذا البحر تتكون من (مَفَاعِيلُنْ) مكررة فى البيت أربع مرات ، ثنتان منها فى كل شطر .

١ - قال الفند الزّمانى :

وبعضُ الحِلْمِ عِند الجـهلِ للذِّلَّةِ إذعـانُ

وفى الشرِّ نجاةٌ حينَ لا يُنْجِيك إحسانُ

وتقطيع البيت الأول يكون على النحو التالى :

وَبَعْضُ لْحِلْ	مِ عِنْدَ لْجَـه	لِ لِـذْذِلْـلَ	ةِ إِذْعَانُو
٥١٥١٥١١	٥١٥١٥١١	١٥١٥١١	٥١٥١٥١١
مـفـاعـيلن	مـفـاعـيلن	مـفـاعـيلُ	مـفـاعـيلن

العروض **صحيحة** ، والضرب أيضًا **صحيح** .

ولعل حذف السابع الساكن من بداية الشطر الثانى قد لفت انتباهك!!

ونخبرك أن حدوث ذلك جائز فى التفعيلات الثلاث الأوَلِ من هذا البحر ، ولو حدث ذلك فى العروض لعُدَّت أيضًا صحيحة ، كما يبدو ذلك فى بيت من القصيدة السابقة هو :

فلمَّا صَرَّحَ الشَّرُّ فَأَمْسَى وَهْوَ عُريانُ

فَلَمْمَا صَرْ	رَحَ شْشَرْرُ	فأَمْسَا وَهْ	وَ عُرْيَانُو
٥١٥١٥١١	١٥١٥١١	٥١٥١٥١١	٥١٥١٥١١
مفاعيلن	مفاعيلُ	مفاعيلن	مفاعيلن

وهذا يعنى أن حذف السابع من العروض غير ملتزم ، ولذا تعد صحيحة، على الرغم من حدوث الكف .

وعلى هذه الصورة ورد قول البهاء زهير [1] :

حبيبى تائه جدا	أطالَ العتْبَ والصدّاً
حمانى الشُّهْدَ مِن فيه	وحَلَّى عندىَ السُّهْدا
وقد أبدى إلى البستا	نِ من خديْه ما أبدى
فيا لله ما أحْلَى	وما أشهَى وما أندى
وذاك السُّقْمُ مِنْ جفْنَيْـ	ـهِ ما أسرعَ ما أعْدَى
وفى الدَّنِّ لنا راحٌ	لها تسعون أو إحدى
وما ألقى بها إلا	لمَنْ قد عُرِف الرُّشْدا
وهيفاء كما تهْوَى	تُريكَ القَدَّ والخداً
وتُشجيك بألحانِ	تُذيبُ الجَلْمَدَ الصَّلْدا
ولفظٍ يُوجِبُ الغُسْلَ	على السامع والحَدَّا
جزى الرحمنُ شعبانا	تقضَّى الشكرَ والحمدا
وإن عشنا لشوّالٍ	أعَدْنا ذلك العهدا

٢- يذكر العروضيون لبحر الهزج ضربا محذوفا (مفاعى) أو (فعولن) ، ويمثلون له بقول أحدهم :

جميلُ الوجْهِ أخْلاَنى	من الصبر الجميلِ
حملتُ الضَّيْمَ فيه مِنْ	حسودٍ أو عذُولِ

(١) ديوانه / ٦٩ ، وانظر نماذج أخرى فى صفحات ٦٠ ، ٧٤ ، ١١٠ .

وتقطيع البيت الأول هكذا :

جَميللُوَ جْ	هاِخْـلانى	مِنَ صَنصَبْرِلْ	جـمـيلى
٥١٥١٥١١	٥١٥١٥١١	٥١٥١٥١١	٥١٥١١
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعى

فالعروض **صحيحة** ، والضرب **محذوف** ، حذف منه السبب الخفيف.

ومن هذا النمط ما أنشده الزجاج - وزعم أصحاب الحديث أن الجن قالته -:

(نحن) قـتلنا سَـيِّـدَ الخَـزْرَ ج سَـعْـدَ بْنَ عُـبـادَهْ
رمـيناهُ بسَـهْـمـيْنِ فـلَـمْ نُـخْـطِ فُـؤادَهْ

بزيادة (نحن) على الوزن وهو ما يسمى **بالخزم** ، إذ إن سقوط (نحن) لا يفسد المعنى ولا يخل بالوزن [٢] .

ولكن ليست هناك شواهد فى ديوان الشعر العربى تؤكد ورود هذا النمط من الهزج ، مما يجعلنا نميل ميل القائلين بأنه صناعة عروضية [٣] .

٣- كما يذكرون له ضربا مقصورا (مفاعيلْ) [٤] ، ويمثلون له بقول الشاعر :

ومـا لَـيْثُ عَـرِيـنٍ ذو أظافـيـرَ وأسـنَـانْ
أبـو شِـبْـلَـيـنِ وثـابٌ شـديدُ البَـطْشِ غَـرْثَـانْ

وتقطيع البيت الأول :

ومـا لَيْثُ	عـرِينِنْ ذُو	أظافِيرَ	واسـنـانْ
مفاعيلُ	مفاعيلن	مفاعيلُ	مفاعيلْ

---

(٢) انظر العمدة / ١ : ١٤١ ، ١٤٢ ، ونهاية الراغب / ١٠١ ، ٢١٥ .
(٣) موسيقى الشعر / ١١٤ .
(٤) البارع / ١٤٩ ، ومحيط الدائرة / ٦٤ ، ٦٥ .

فالعروض **صحيحة** ، والضرب **مقصور** .

والقصر : هو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله .

وعلى هذا الوزن وردت لابن سناء الملك قصيدة عدتها خمسة وخمسون بيتا[٥] يقول فى ختامها :

ألا يا عـــاذلى فـــيـــه ... سكبْتَ المـاءَ فى الجِـيـرْ
وقـــد قـــابلتُ تقليلَـ ... ـكَ من عِـشْـقِى بتكْثِـيـرْ
أنا باقٍ على العـــهــدِ ... وغـيرى فـيـه تغـيـيرْ
ومـا الصـفـوُ سوى العشْق ... وكـلُّ العـيش تـكـديرْ
ولى فـــيـــه أحـــاديثُ ... ولى فـيـه أخـابيـرْ
وقـــد أفْنى الدنـانيـرَ ... وجـوهٌ كـالدنانيـرْ

٤- استدرك بعض العروضيين لهذا البحر عروضا محذوفة ، لها ضرب مثلها ومثلوا له بقول الشاعر [٦] :

سـقـاها الله غـيـثـا ... مـن الـوَسْـمِـىِّ رَيَّا

وتقطيعه :

سـقـاهَلْلا هُغَـيْـثَنْ ... مِنَلْوَسْـمِىْ ىِ رَيْيَـا
مـفـاعيلن مـفـاعى ... مـفـاعيلن مـفـاعى

وهذا يذكرنا بالمستطيل ، وهو عكس الطويل ، الذى ساق له العروضيون أمثلة[٧] منها قول الشاعر :

لقـد هاجَ اشـتـيـاقى ... غـريرُ الطَّرْفِ أحْـوَرْ
أُديـرْ الصـدْغَ منـهُ ... عَلَى مِـسْكٍ وعَنْبَـرْ

(٥) ديوان ابن سناء الملك / ٣٩٣ .
(٦) محيط الدائرة / ٦٥ .
(٧) السابق / ٣٢ .

وقول الآخر :

أَيَسْلُو عنك قلبٌ   بنار الحب يَصْلَى
وقد سَدَّدْتَ نحْوى   من الألحاظ نَصْلا

والاعتداد بهذا النمط على أنه ضرب من الهزج ، أو من مجزوء الوافر كما سنقرر فيما بعد ، أولى من القول بأنه من مشطور المستطيل الذى لم نعرف له تاما حتى نعترف بمشطوره!!

بقى أن نناقش القضية الأساسية ، وهى التشابه الكبير بين الهزج ومجزوء الوافر من ناحية الأثر السمعى ، مما يصعب معه التفرقة بينهما ، خاصة إذا ورد الوافر معصوب التفاعيل ، أى وردت جميع تفاعيله مسكنة الخامس (مفاعلْتن = ١١ه١ه١ه) .

ولدارسى العروض قولٌ أصبح شبه مسلّمة عروضية وهو : إذا جاءك بيت كل تفعيلاته معصوبة فاعتبرْه من الهزج إن كان منفردًا غير مرتبط بقصيدة .وإن كان من قصيدة معينة فانظر فيها : فإذا وجدت فيها تفعيلة واحدة غير معصوبة فالأبيات جميعًا من الوافر المجزوء ، وإلا فهى من الهزج.

ومن هنا يحكمون على مثل قول على محمود طه[(٨)]:

إذا ما سَقْسَقَ العصفورُ فى أغصانِهِ الغُنِّ
وشَقَّ الروضَ بالألحانِ من غُصنٍ إلى غُصنِ
أتَتْكِ خواطرى الصدَّاحةُ الرَّفَّافَةُ اللَّحْنِ
تُغَنِّيكِ بأشعارى وتَرْعَى عالَمَ الحسْنِ

بأنه من مجزوء الوافر ، لأن فى الأبيات تفعيلة واحدة غير معصوبة هى (أَتَتْكِ خَوَا) = (مفاعَلَتُنْ) .

(٨) ديوانه / ٣٤٠ من قصيدة (الموسيقية العمياء) .

والحق أن هذا الأمر بحاجة إلى إعادة نظر ، فما دمنا قد سلمنا قبلا بإمكان تسكين الخامس فى تفعيلة الوافر المجزوء ، واعتددنا بها صورة ثانية من صوره، فإنه لا مانع إذن من أن نقول بأن الهزج ليس شيئًا مختلفًا عن مجزوء الوافر ، وإنما هما شىء واحد.

يؤيدنا فيما نذهب إليه ما أورده العروضيون من تغييرات تلحق تفعيلة الوافر (مفاعلتن) . فقد قالوا إنها حين يسكن خامسها تنقل إلى (مفاعيلن) ، وعندئذ يجوز حذف يائها فتصبح (مفاعِلُن) ، كما يجوز حذف نونها فتصبح (مفاعيلُ) ، وهو التغيير الذى يتميز به الهزج عند العروضيين ويكاد يكون الملمح الرئيسَ فى التغييرات التى تحدث فيه [٩] .

ولو تأملنا الصور التى ورد عليها الهزج مقارنة بالصور التى جاء عليها مجزوء الوافر لوجدنا الاتفاق على شهرة الصورة الأولى ، وهى متفقة مع مجزوء الوافر ، على حين عدت الصورة الثانية صناعة عروضية وليس لها نظير فى الوافر . أما الصورة الثالثة فلا أكاد أجد لها - فيما أعلم - سوى قصيدة ابن سناء ، واعترافنا بها لا يدحض الرأى القائل بالتشابه، فيمكن أن نعد وزن هذه الصورة :

مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن فعولان

بتسبيغ (فعولن) أى زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف.

وأما الصورة الرابعة فموجودة فى الوافر المجزوء كما وجدت فى الهزج ، بل إن ابن رشيق ساق أبياتا كثيرة لها محركة الخامس فى (مفاعلتن) ، ولم يسق العروضيون لها فى الهزج سوى الأبيات التى ذكرناها تقريبًا .

والشعراء - قدامى ومعاصرين - حين يستخدمون هذا الضرب من الإيقاع ، أعنى إيقاع الهزج ، لا يكاد ينماز فى تجاربهم عن مجزوء الوافر .

فالعباس بن الأحنف (ت ١٨٨ هـ) يقول فى إحدى قصائده [١٠] :

---

(٩) انظر : الكافى فى العروض والقوافى / ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٧٤، وموسيقى الشعر / ١١٠ - ١١٤.
(١٠) تجارب شعرية من روائع التراث العربى / ١٧٢ .

ألا تفــــتح لى فـــوزُ	من الرحــــمـــة أبوابا
كــرهتُ الصـبحَ أرْجُــو رَا	حَـــــةَ الـليـل إذا آبـا
كـــمَنْ فَــــرَّ من القَطْرِ	فـصـار القطر مِـيــزابا
وكـــان الليلُ للـشـــوقِ	على المـشــغـوفِ جلبـابا
وفــــوزُ زرعتْ فى القلـــ	ـب أحــــزانا وأوصــــابا
وكـــانتْ جــارةً لِلْحُـــو	رِ فى الفــردوس أحـقـابا
فــأمــستْ وهْىَ فى الدنيــا	ومـــــا تـألـفُ أترابـا
لهــا لُعَبٌ مُــصَــفَّـفَـةٌ	تُلَقَّـــبُـــهُنَّ الـقـــابا
تُـنـادى كلـمـــا رِيعَـتْ	مـن الغِـــــرَّةِ يـا بَـابَـا

فكل الظواهر التى ذكرها العروضيون لبحر الهزج ، وأبرزها حذف نون (مفاعيلن) ، متحققة فى هذا النص بصورة واضحة فى عشر تفعيلات ، وكل تفعيلاته مسكنة الخامس ، باستثناء التفاعيل الثلاث الأوَلِ من البيت قبل الأخير (لها لعَبٌ..)، فهل يعقل أن يكون تحريك الخامس هنا هو الفارق الوحيد بين بحرين شعريين لا تكاد الأذن المدربة تدركه ، فضلا عن الأذن العادية ؟!!

ولابن سناء الملك قصيدة من ثلاثة عشر بيتًا يقول فيها (١١) :

شــفــــاك الله مـن دائِكْ	وعَـــــــداَّهُ لأعـــــدائـكْ
وأبـرأ مـنـك بـالـبُـــــرْءِ	قـــلـــوبـــا لأودَّائـــكْ
فــخَــبـّـرْنى بإصْـبَـــاحِـ	ـك فى الخيـــر وإمـســائكْ
وطَيِّبْ أنفـســا تصــبـــو	إلـى طَـيِّـبِ أنبــــــائكْ
فــقلبى بات قـــد أعــيــا	من الهم كــإعْــيـــائكْ
أخٌ فى الله يهـــــواك	ويـجــــرى خلفَ أهوائكْ
ويدعـــو الله فى الســرِّ	وفى الجـهـــر بإبقـــائكْ
ولو لم يرعَ للقــــربى	رَعَى حــــرمـــة آلائكْ

(١١) ديوانه / ٥٩٥ .

وقـــد ضـــمّكمـــا أصلٌ كـــريمٌ شـــابكٌ شـــائكْ
وإن غـــبت فـــمـــا غـــابَ فـــــؤادى بـين أفـنائـكْ
وعـــذرى إن يكنْ ذنبـــا فـــقـــابلْهُ بإغـــضـــائكْ
فكم من غـــائب عـنك وتلْقـــاهُ بلُقْـــيـــائكْ
وكم من حُـــضّـــرٍ عِنْدَ كَ ليـــسـوا من أحِـبّـــائِكْ

ليس فيها كلها تفعيلة محركة الخامس إلا الواقعة فى بداية البيت الثانى (وأبرأ مِنْ) ، مع تحقق سمات ما يسمى ببحر الهزج فيها ، وهو حذف السابع الساكن فى ست عشرة تفعيلة صارت (مفاعيلُ) .

وللشاعر المعاصر المرحوم أحمد مخيمر مقطوعة فى ديوانه (أشواق بوذا)[١٢] عدتها ثمانية أبيات ، أى أن عدد تفعيلاتها اثنتان وثلاثون، منها سبعٌ فقط محركة الخامس ، وباقيها ساكنتُه ؛ وسوف يعدها العروضيون من مجزوء الوافر كما عدوا القصيدتين السابقتين مع غلبة التفاعيل المسكنة الخامس فى المقطوعات الثلاث!!

والمنطق الصائب يميل بنا إلى اعتبار البحرين بحرًا واحدًا سواء أسميناه (الهزج) - كما ذهب إلى ذلك أستاذنا المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس - أم سميناه (مجزوء الوافر) كما نرى نحن، وحجتنا عدم تكثير الأسماء ما دمنا قد سلمنا بوجود الوافر التام، فضلا عما ورد من نماذج فى المجزوء ورد فيها العروض أو الضرب على شكل (فعولن) ، وهى من السمات البارزة للوافر التام .

---

(١٢) أشواق بوذا / ١٧٦ ، ١٧٧ .

٣ - المتقـــارب

وحدة هذا البحر هى (فَعُولُنْ) ، أى : وتد مجموع + سبب خفيف (١١٥١٥)، وقد تتردد فى البيت ثمانى مرات ، أربع منها فى كل شطر ، فيكون البيت من المتقارب التام، وقد تتكرر ست مرات ، فى كل شطر ثلاث ، فيكون من المجزوء .

(أ) المتقارب التام

١- قال نزار قبانى تحت عنوان (صباحك سكر) فى ديوانه (الرسم بالكلمات) :

إذا مـــرَّ يومٌ ولـمْ أتـذكـــرْ	بـهِ أنْ أقـــولَ : صـــبــاحُكِ سُكَّرْ
ورُحْتُ أخطُّ كطفلٍ صـــغـــيـــرِ	كـلامًـا غـريبًـا على وَجْـهِ دَفْـتَـرْ
فـلا تَضْجَـرى من ذُهولى وصَمـتى	ولا تـحـسَـبى أنَّ شـيـئًـا تغـيـرْ
فـــحـــيـن أنـا لا أقـــولُ : أُحبُّ	فـــمـــعناهُ أنى أُحِـبُّكِ أكـــثـــرْ

وتقطيع البيت الأول يكون على النحو التالى :

إذا مَـرْ	رَيَوْمُنْ	وَلَمْ أَ	تَذَكْكَرْ	بِهِى أن	أقـــولَ	صباحُ	ك سُكْكَرْ
١١٥١٥	١١٥١٥	١١٥١	١١٥١٥	١١٥١٥	١١٥١	١١٥١	١١٥١٥
فعولن	فعولن	فعولُ	فعولن	فعولن	فعول	فعولُ	فعولن

والعروض فى هذه الصورة **صحيحة** ، والضرب أيضًا **صحيح** .

وحذف الخامس الساكن من تفعيلة هذا البحر يكثر جدًا ، وقد تحقق ذلك فى ثلاث تفعيلات فى البيت السابق ، ويمكن أن يحدث ذلك فى العروض دون أن يؤثر ذلك فى كونها صحيحة .

ومن الصورة السابقة قولى فى قصيدة بعنوان (الجدار) فى ديوانى (قراءة فى عينى حبيبتى) :

تَغطَّىْ بثلجك ، لَنْ تفهميه ... وعيشى كما أنتِ ، عيشى وحيدَهْ
فمثْلُكِ تُفْقِدُ أرقى الشعورِ ... مَعانى عُلاهُ ، وتُضْنِى نَشيدَه
وتَتْركُ فيه رَمادَ التبلُّـ ... ـدِ أَحْمَقَ، لا يَستبينُ وجودَه
وتحكمُ فيه بعقلِ الجمادِ ... فَتُدْمِى عَذارَى مُناهُ الوليدَهْ
تريدينَ للشعرِ أن يستكين؟ ... خَسِئْتِ ، فنفْسُ الشُّعُورِ عَنيدَه
تُلملمُ راغبةً للجمال ... أزاهيرَها ، وتُغنّى سعيده
وتعزفُ لحنَ الإباءِ الطَموحَ ... وَتُلْبِسُه كلَّ يوم جديده
وتعصِرُ مِنْ كرْمَةِ الصَّوْنِ سُكْرَ الـ ... ـخمورِ ليُثْرى شذاها سُعودَه
ولكنَّها لا تُطيقُ الهوانَ ... وأَنَّى لها أنْ تُطيقَ قُيوده
فلا ترقُبى عَوْدَةَ الأمنيَاتِ ... فأُمْنِيَّةُ العَوْدِ رُؤيَا بعيده
فلا كان شِعرى إذا ما أَتاكِ ... فَعندكِ يَذْوِى جمالُ القصيده

٢- قالت نازك الملائكة تحت عنوان (صراع) فى ديوانها (شظايا ورماد):

أريدُ وأجهلُ ماذا أريدُ ... أريدُ وعاطفتى لا تُريدْ
أحبُّ السماءَ ولونَ النجوم ... وأمْقُتُها كلَّ فجرٍ جديدْ
أريدُ وأشعرُ أنى أُحِسُّ ... ويسخرُ مما أُحِسُّ الوجودْ
وأرغبُ فى حُلُمٍ غامضٍ ... فليس له هيكلٌ أو حدودْ

وتقطيع البيت الأول هكذا :

أُريدُ	وَأجْهَ	لُ مَاذَا	أَريدُ	أُريدُ	وَعاط	فَتِى لاَ	تُريدْ
١٥١١	١٥١١	٥١٥١١	١٥١١	١٥١١	١٥١١	٥١٥١١	٥٥١١
فعولُ	فعولُ	فعولن	فعولُ	فعولُ	فعولُ	فعولن	فعولْ

والعروض **صحيحة** على الرغم من حذف الخامس الساكن كما سبق أن قلنا .

أما الضرب فقد حذف منه ساكن السبب الخفيف وسكن ما قبله، وذلك يسمى (**القصر**) ، فالضرب **مقصور** .

ومن النمط السابق قول أبى القاسم الشابى فى قصيدة بعنوان (حديث المقبرة) ، وهى عبارة عن حوار فلسفى ، مداره الحياة والموت ، والخلود والكمال[1]:

كبيرٌ على النفسِ هذا العَفاءُ ... وصعبٌ على القلبِ هذا الهمودْ
وماذا على القدرِ المُستمرِّ ... لو استَمْرأَ الناسُ طعمَ الخلودْ
ولم يُخْفَروُا بالخراب المحيطِ ... ولم يُفجَعُوا فى الحبيب الودود
ولم يَسلُكوا للخلودِ المرَجَّى ... سبيلَ الردَى وظلامَ اللحُود
فدامَ الشبابُ ، وسحرُ الغرامِ ... وفنُّ الربيع، ولُطْفُ الورود
وعاش الورى فى سلامٍ أمينٍ ... وعيشٍ غضيرٍ ، رَخِيٍّ ، رَغيدْ
ولكنْ هو القدرُ المستبدُّ ... يَلَذُّ له نَوْحُنا ؛ كالنشيد !!

وقول على محمود طه تحت عنوان (البعث) [2] :

هى الآدميّةُ طافتْ بنا ... وتلك غرائزُها والطِّباعْ
غدا تدرجُ الروحُ فى طيفها ... وما الطيفُ للروح إلا قناعْ
سترقدُ فى غوْرِها الذكرياتُ ... وتُوقِظُهنَّ السِّنون السِّراعْ
وتمشى لحاضرِها فى الحياةِ ... بمصباحِ ماضٍ خفىٍّ الشعاعْ
وكم نَبْأةٍ كالحديثِ الجديدِ ... وما هو إلا القديم السماعْ
من الخيرِ والشرِّ إلهامُها ... مقادرُ تجرى بهنّ اليَراعْ
فدعْ للسماءِ تصاريفَها ... فقد أذِنَ البعثُ بعد انقطاعْ

---

(١) ديوانه / ٣٣٩ .

(٢) ديوانه / ٤٦١ .

٣- قال أبو القاسم الشابى على لسان الريح فى قصيدته (إرادة الحياة)[٣] :

إذا مــــا طَمــــحتُ إلى غـــايةٍ	ركـبـتُ المنى، ونسـيتُ الحـذرْ
ولم أتجـنبْ وُعـورَ الشِّـعـابِ	ولا كَـبـَّـةَ اللَّهبِ المستـعـرْ
ومنْ لا يُحبَّ صـعـودَ الجبـالِ	يَعشْ أبدَ الدهرِ بينَ الحُـفـَرْ

وتقطيع البيت الأول هكذا :

إذا مــا	طَمَحْتُ	إلاَ غـا	يَـتِـنْ	رَكِبْـتُلْ	مُـنَـاوَ	نَسِيتُلْ	حَـذَرْ
٥١٥١١	١٥١١	٥١٥١١	٥١١	٥١٥١١	١٥١١	٥١٥١١	٥١١
فعولن	فـعـولُ	فعولن	فَـعُـو	فـعـولن	فـعـولُ	فـعـولن	فَـعُـو

العروض **صحيحة** على الرغم من حذف السبب الخفيف ؛ لأن ذلك غير لازم فى عروض المتقارب بدليل أنه عدل عن ذلك فى البيتين التاليين (شعابِ ، جبالِ = فعولُ) . أما الضرب فملتزمٌ فيه الحذف فى القصيدة كلها على طولها ، ويمكنك التأكد من ذلك بمراجعة ديوان أبى القاسم الشابى (طبعة دار العودة ببيروت من صفحة ٤٠٦ إلى صفحة ٤١٣) .

ومن الضرب المحذوف قصيدة (أبى) التى يقول فيها نِزار قبانى [٤] :

أبى ، خَـبـَرًا كـانَ من جنَّةٍ	ومـعـنى من الأرْحَبِ الأرحبِ
وعـينا أبى مَلْجَـأٌ للنجـومِ	فـهلْ يذكـرُ الشرقُ عَـينَىْ أبى ؟
بذاكـرةِ الصـيفِ من والـدى	كـرومٌ وذاكـرةِ الكـوكـبِ
أبـى . يـا أبـى . إن تـاريـخَ طِـيـبٍ	وراءك يمـشى فـلا تعْـتـبِ
على اسمك نَمْضِى فَمن طَيِّبٍ	شَـهِىُّ المجـانى إلى أطْيَبِ
حـملْتُك فى صَحْـوِ عـينَىَّ حـتى	تَهَـيَّـأ للناسِ أنِّى أبى
أشـيلك حـتى بنبْـرةِ صـوتى	فـكـيـف ذهبْتَ ، ولا زِلتَ بى

(٣) ديوانه / ٤٠٦ .

(٤) قصائد / ١٤٧ .

٤- من النماذج النادرة من المتقارب التام قول المتنبى [٥] :

مُـــعَــــــاذٌ مَــــلاذٌ لـزوّارِهِ	ولا جــــارَ أكــــرمُ من جَـــارهْ
كــــأن الــحـطـيـمَ عـلـى بـابـهِ	وزمـــــزمَ والبــــيـتَ فـى دارهْ

وتقطيع البيت الأول هكذا :

معاذن	مـلاذن	لـــزووا	رهى	ولاجـــا	رَأكْــرَ	مُ منْجَا	ره
٥١٥١١	٥١٥١١	٥١٥١١	٥١١	٥١٥١١	١٥١١	٥١٥١١	٥ا
فعولن	فعولن	فـعـولـن	فَعُو	فـعـولن	فـعـول	فعولن	فعْ .

العروض **صحيحة** على الرغم من دخول الحذف ، لأنه لا يلزم فى العروض، كما سبق أن قلنا . أما الضرب فقد دخله أمران معا :

أولهما : حذف السبب الخفيف، وذلك هو **الحذف** ، فصارت التفعيلة (فعو).

وثانيهما : حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، وهذا هو **القطع** .

ومجموع الحذف والقطع يسمى - عند العروضيين - **البتر** ، فالضرب على ذلك **أبتر** .

والحكم على الصورة الرابعة من المتقارب التام بالندرة إنما هو حكم نسبى بالقياس إلى الصور الثلاث السابقة لها ، إذ إن النماذج التى وردت على هذه الصورة كثيرة نذكر منها قول أبى العتاهية [٦] :

إذا الـمـــــرء كـــــانت لـه فـكـرهْ	فــــفـى كل شىءٍ لـه عِـــبْــــرَهْ
وكـل الأمـــــور لهـــــا جــــوهَـرٌ	تـكـشِّفُ مكـنونَـهـــا الـخـــبــــرهْ
وكم حــــافــــرٍ لامــــرئٍ حـــفــــرةً	فــــصـــارتْ لـحـــافـــرهـا حــفــــرهْ
ولـيس على مِــــثْـلِ صَـرْفِ الـزمـــا	نِ يَبْـــقَـى أمــــيــــرٌ ولا إمْــــرَهْ
كـــذاكَ الـزمـــــان وتـصــــريـفُــهُ	لـكـل ذَوِى خِــــبْـــــرةٍ عَــــبْــــرَهْ

---

(٥) ذكر صاحب (اللباب) هذين البيتين ولم أعثر عليهما فى ديوان المتنبى !! انظر : اللباب / ١ : ٦٨ .

(٦) ديوانه / ٢٠٤ .

ومن ذلك قول دعبل بن على يهجو (٧) :

ولو يُرزقُ الناسُ عن حيلةٍ — لما نال كَفًّا من التُّربَهْ
ولو يشربُ الماءَ أهلُ العفافِ — لما نالَ من مائهم شَربَهْ
ولكنه رزقُ مَنْ رزقُه — يَعُمُّ به الكلبَ والكلبه

ومنه قول عبد الصمد بن المعذل لأخيه أحمد حين نصحه (٨) :

أضاع الفريضة والسنَّهْ — فتاهَ على الإنس والْجِنَّهْ
كأن لنا النارَ من دونه — وأفردهُ اللهُ بالجنهْ
وينظر نحوى إذا زُرتُهُ — بعين حَمَاةٍ إلى كَنَّهْ

وبمراجعة الأجزاء الخمسة الأولى من ديوان ابن الرومى عثرت على ما يلى :

فى جـ ٢ ص ٨٠٢ بيتان .

فى جـ ٣ ص ١١١٩ أربعة أبيات فى المجون .

فى جـ ٥ ص ١٩٨١ بيتان فى الهجاء .

ص ٢٠٩٠ أربعة أبيات .

ولأبى نواس على هذا الوزن قصيدة عدتها ثمانية وعشرون بيتا يقول فى مطلعها (٩) :

ودارٍ تؤدَّبُ فيها البُزَاةُ — ويُمْتَحَنُ الفهد والفهده
وصلتُ عُراها إلى بلدةٍ — بها نحرَ الذابحُ البلده

أما فى كتاب الأغانى بأجزائه الأربعة والعشرين فنجد فى الجزء السابع ثلاثةأبيات للسيد الحميرى في صفحة ٢٥٠ ، وفى الجزء الثانى عشرَ أربعةُ أبيات

---

(٧) الحيوان للجاحظ / ١ : ١٢٨ .

(٨) أمالى القالى / ١ : ١٠٧ ، وذيل الأمالى / ٢١٢ .

(٩) ديوانه / ٥٤٩ حتى ٥٥١ .

لشاعر مجهول فى صفحة ٢١٨. أما فى صفحة ١٠١ من الجزء العشرين فتوجد ثلاثة أبيات لابن أبى عُيَيْنَة ، على حين توجد للشاعر نفسه قصيدة كاملة على هذا الوزن عدتها أربعة وثلاثون بيتًا فى صفحات ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ يقول مطلعها :

ألا ما لعَينِكَ مُعْتَلَّهْ ... وما لدموعك مُنْهَلَّهْ
وكيف بجُرجان صَبْرُ امرئٍ ... وحيدٍ بها غَيْرِ ذى خلَّه
وأَطْولْ بليلك أطْولْ به ... إذا عسكَر القومُ بالأَثْلَهْ

وفى كتاب (النوادر) لأبى على القالى أربعة أبيات أنشدها محمد بن يزيد النحوى فى الحمى هى (١٠) :

تفاءلتُ باسمٍ سواها له ... كأَنْ ليس لى باسمها خِبره
فطورًا أُلَقِّبُها سُخْنَةً ... وطورا القبها فَتْرَه
ويربو الطَحالُ إذا ما أكلتُ ... فيعلو الترائبَ والصُّدره
كأني إذا رُحْتُ من منزلى ... لبستُ الثيابَ على زُكْره

ولعل فيما سبق إيراده من نماذج ما يرد على أستاذنا المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس قوله : «بل لا نكاد نظفر بقصيدة واحدة لشاعر قديم جاءت من هذا النوع، وكل الذى عثرت عليه أثناء جولاتى فى دواوين الشعر قديمها وحديثها هو مثل واحد لا يزيد على عدة أبيات جاءت فى الأغانى » (١١) . ولكنا نوافقه تمام الموافقة فى قوله : « ولا نكاد نظفر بمثل واحد لهذا النوع من الشعر الحديث ، ويظهر أن شعراءنا المحدثين لم يستسيغوه أو لم يألفوه ، فليس بينهم من طرقه فى شعره ».

معنى ما سبق أن المتقارب التام تأتى عروضه صحيحة دائما ، ولا ينظر إلى ما يعتريها من تغيير . أما الضرب فيأتى صحيحًا ، ومقصورًا ، ومحذوفا ، وأبتر ، والأخير نادر جدا فى الشعر العربى .

---

(١٠) ذيل الأمالى والنوادر / ٢١٢ ، ٢١٣ .

(١١) موسيقى الشعر / ٨٩ ، وانظر : شرح تحفة الخليل / ٢٩٣ - ٢٩٥ حيث أورد نماذج أخرى فى الرد على هذه المقولة .

وفى نهاية حديثنا حول المتقارب التام يهمنا أن نسجل الملاحظات الآتية :

١- أن من الشعراء من التزم الحذف فى عروض المتقارب التام الصحيح الضرب كما فى قول ابن الرومى [١٢] :

ليُطمِعْكَ فى رَجَعاتِ المَلُو	لِ أن الملول يملُّ الملالا
يملّ القطيعةَ معتادُها	كما ملَّ من قبلِ ذاك الوصالا
ولكن ملُولُكَ مَنْ لا يُريـ	ـغُ فاصْرِمْهُ أوْ لا فَرَجٌ المحالا
يداوى الأطباءُ ذا عِلَّةٍ	وأنَّى يُداوونَ داءَ عُضالا

ومثلها أبيات أربعة أخرى فى صفحة ١٩٣٥ .

٢- من الشعراء من التزم الحذف أيضًا فى عروض النوع الثالث المحذوف الضرب، ويمثل ذلك قول عمر بن أبى ربيعة [١٣] .

بنفسِىَ مَنْ أشْتَكِى حُبَّهُ	ومن إن شكا الحبَّ لم يكْذِبِ
ومن إنْ تَسَخَّطَ أعتبتُه	وإن يَرَنى ساخطا يعْتِبِ
ومن لا أُبالى رضا غيرهِ	إذا هو سُرَّ ولم يَغْضَبِ
ومن لا يطيعُ بنا أهلَهُ	ومن قد عصَيْتُ له أقربى
ومن لو نهانِىَ من حُبِّهِ	عن الماء عطشانَ لم أشْرَبِ
ومن لا سلاحَ لهُ يتَّقَى	وإنْ هو نُوزِلَ لم يُغلَبِ

وعلى هذا المنوال تسير قصيدة للمتنبى عدتها عشرة أبيات عنون لها ناشرُ الديوان بعنوان (يذكّرنى فاتكا حلمه) [١٤] ، كما أن لأبى العتاهية سبعة أبيات محذوفة العروض والضرب [١٥] ، ولأبى نواس أيضًا قصيدة عدتها ثلاثة عشرَ بيتا [١٦] .

---

(١٢) ديوانه / ٥ : ١٩٠٥ .

(١٣) ديوانه / ٣٢ ، وانظر : شرح تحفة الخليل / ٢٨٩ .

(١٤) ديوان المتنبى / ٤٩٩ .

(١٥) ديوانه / ٣ .

(١٦) ديوانه / ٦١١ .

أما فى ديوان ابن الرومى فنجد الآتى :

فى الجزء الأول ص : ٢٦٤ قصيدة من سبعة وعشرين بيتًا .

فى الجزء الرابع ص : ١٥١٤ مقطوعة عدتها تسعة أبيات .

ص : ١٦٨٥ قصيدة من سبعة وأربعين بيتًا .

فى الجزء الخامس ص : ١٨٢١ قصيدة عدتها عشرة أبيات .

ص : ١٨٢٢ قصيدة عدتها واحد وعشرون بيتا .

ص : ١٩٣١ قصيدة عدتها تسعة أبيات .

ص : ٢٠١٥ مقطوعة من أربعة أبيات .

ص : ٢٠٨٣ قصيدة من اثنين وعشرين بيتا .

ولست أملك فى الحقيقة أدلة الحكم على هذا الاتجاه بأنه نوع من التزام ما لا يلزم ، أو أن هذا الحذف الماثل فى جميع الأعاريض جاء عفو الخاطر دونما قصد من الشاعر.

٣- أن من الشعراء المعاصرين من تعدى ببيت المتقارب التام ثمانى تفعيلات، فأتى بالبيت مكونا من عشر تفعيلات . ولمحمود حسن إسماعيل - رحمه الله - قصيدة بعنوان (غضبة الثأر) [(١٧)] عدتها خمسة وخمسون بيتا ، يتكون كل بيت منها من عشر تفعيلات ، باستثناء البيتين الرابعَ عشرَ والخامس والأربعين اللذين جاءا على إحدى عشرةَ تفعيلة، والبيتين السادسَ عشرَ والخمسين اللذين جاءا على تسع، على حين ورد البيت التاسع والأربعون وحده على ثمانى تفعيلات .

يقول محمود حسن إسماعيل فى بداية هذه القصيدة :

وما قيلَ بغدادُ حتى سمعتُ انتفاضةَ رُوحى يشقُّ صداها انهماك السكونْ .

وما قيل بغداد حتى رأيتُ على الأفق طيراً يغنّى ويوقِظُ كِبْرَ السنين .

---

(١٧) صلاة ورفض / ٣٤ وما بعدها .

ويهـزجُ فـوق اخـتـلاج الـعـصـور بصـوتٍ يدوّى أذانًا من الله هَزّ القـرون .

يدكُّ السُّبـات، ويُحيى الغُـفَـاةَ ، ويَسْقِى الحـيـاةَ لهيـبًا يُضَوِّئ للسـائرين .

ويغـرفُ من كل فـجـرٍ توارَى ضياءَ الحـيارَى وصحْوَ السكارَى وهم يعلمـون .

ويُحْـيِى من الأمس مـا كـفَّنُوهُ ومـا ضـيَّـعُـوهُ ومـا بدَّدُوهُ وهـم سـادرون .

ويبدو أن محمود حسن إسماعيل فى هذه القصيدة كان يجمع بين الشعر العمودى وشعر التفعيلة ، ومن ثم كان منه هذا الخروج المرتدى ثوب الالتزام .

وأكثر من ثلث قصائد الديوان الذى وردت فيه هذه القصيدة جاء على بحر المتقارب؛ فمجموع قصائد الديوان أربع وعشرون ، منها تسع قصائد من هذا البحر تشغل ما يقارب نصف مساحة الديوان هى :

السلام الذى أعرف - غضبة الثأر - سيناء - سأشدو - صوت المعركة «٣» - الأذان الذبيح - وجئت أصلى - حديث الذنوب - صلاة .

وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على حفاوة الشاعر بهذا الوزن وارتياحه إلى موسيقاه ، مما دفعه - واعيا أو غيرَ واعٍ - إلى صوغ تجربته على هذه الصورة التى لم يعهدها شعرنا العربى من قبلُ على ما أعلم !!

(ب) المتقارب المجزوء

يتكون بيت المتقارب المجزوء من ست تفعيلات ، ثلاث منها فى كل شطر . ويقول علماء العروض إن لهذا النوع من المتقارب صورتين :

الصورة الأولى : تظهر فى قول إبراهيم الصولى [18] :

لفَـضْلِ بْنِ سَهْلٍ يَدٌ	تقاصَرَ عنها المثَلْ
فبـاطنُها للنَّدَى	وظاهرُها للقُبَلْ
ونائلُها للغِنَى	وسطوتُها للأجَل

(١٨) انظر : الأغانى / ١٠ : ٥٩ ، والعمدة / ٢ : ١٠٦ .

وتقطيع البيت الأول يكون على الوجه التالى :

لفضلِ بْ	نِ سَهْلِنْ	يَـدُنْ	تقاصَ	رَعَنْهَلْ	مَثَلْ
فعولن	فعولن	فعو	فعول	فعولن	فعو

وهذا يعنى أن العروض **محذوفة** ، وأن الضرب **محذوف** كذلك .

ومن أرق ما ورد على هذه الصورة من المتقارب المجزوء أبيات هى :

جعلتُ إليكِ الهوى ... شفيعًا فلم تشفعى
وناديتُ مستعطفًا ... رضَاكِ فلم تسمعى
أتاركَتى مُدْنَفًا ... أخا جَسَدٍ مُوجَعِ
جُفِيتُ وأقْصَيْتِنى ... فهلاّ وقلبى معى

وقد خَمّسَها صفىُّ الدين الحلى فقال (١٩) :

شكوت إليك الجوى ... فلم تسمحى بالدوا
فمُذْ طال عمر النوى ... جعلت إليك الهوى

شفيعًا فلم تشفعى

وقال علىُّ بن جَبلَة الملقَّب بالعَكَوَّك (٢٠) :

أبَيْتَ فما تُسْعِفُ ... وجُرْتَ فما تُنْصِفُ
وتحلِفُ لى بالهوى ... وتنكثُ ما تحلفُ
حبالُك مُنْحَلَّةٌ ... وودُك مستطْرَفُ
وتهجرنى واثقًا ... فثِقْ فأنا المُدْنَفُ
ساعطفُ من حيثُ لا ... تَلِينُ ولا تعطفُ
واسكتُ لا اشتكى ... واعرفُ ما تعرفُ

---

(١٩) ديوانه / ٣١٤ .

(٢٠) شعر على بن جبلة / ٨٦ .

تجـــــاوزْتَ أقـــــصى المنى	فــــــــخَـلقُـك لا يُـوصَـفُ
فـــمــا تحـــتـــه مُـــثْـقَلٌ	ومـــــا فـــــوقـــــه أهْـيَفُ

وفى الجزء السابع من الأغانى أربعةأبيات للوليد بن يزيد فى صفحة ٩٣ ، وفى صفحة ٣١٩ من الجزء التاسع أربعة أبيات أيضًا للمعتز بالله، على حين يحوى الجزء التاسع عشر أربعة أبيات ليوسف الصيقل فى صفحة ٢٥١ ، وفى الجزء العشرين أربعة أبيات لسعيد بن وهب فى صفحة ١٣٨ .

وللعكوك ستة أبيات على هذا النمط وردت فى الجزء الأول من أمالى القالى صفحة ١٠٩ ، ولابن الرومى قصيدة ماجنة عدتها ثمانية عشر بيتا منها قوله [٢١] :

ومـن ذا يَـرَى قِـــــــــرْدَةً	تُـغَـنِّـى فـــــلا يســـــخفُ

الصورة الثانية : ومثالها قول القائل :

تعَـــفَّفْ ولا تَبـــتـــئس	فــــمـــا يُقْـض يـأتـيكا
ولا تحـــرصَنْ واقْـــتـــصـــدْ	فـــمـــا الحـــرص مُـــغْنِيكا

وتقطيع البيت الأول :

تَعَـفْـفَفْ	ولا تَـبْ	تَـئِـسْ	فـمـا يُقْ	ضَ يَأْتِي	كَـــا
٥١٥١١	٥١٥١١	٥١١	٥١٥١١	٥١٥١١	٥١
فـعـولن	فَـعـولن	فَـعُـو	فـعـولن	فـعـولن	فَـعْ

فالعروض **محذوفة** ، لكن الضرب **أبتر** ، وقد سبق لنا القول بأن البتر هو مجموع الحذف والقطع . وقد قال عن هذه الصورة الشيخ كامل السيد شاهين فى كتابه (اللباب فى العروض والقافية) ما نصه [٢٢] :

---

(٢١) ديوانه / ٤ : ١٥٨٢ .

(٢٢) اللباب / ١ : ٧٠ .

« وهذا أندر ما أورده العروضيون من الأضرب ، حتى إنه لم يرد فى كتبهم الأولى إلا فى بيت واحد فيه خطأ نحوى ، غير منسوب لقائل ، ولا داخل فى قصيدة ولا معزز بأخ . وهذا إذا أضفت إليه ضعفه من ناحية الموسيقى ، ملت إلى ما نرجحه من أنه من اختراعات العروضيين » .

ومع تسليمنا الكامل بكل ما قاله صاحب اللباب عن الصورة الثانية ، يخامرنا شك فى أن تكون الصورة الأولى من المتقارب المجزوء هى الواردة فقط ، ونكاد - لولا عدم توافر الشواهد من القديم - نقول بوجود نوع من المجزوء صحيح العروض والضرب ، وآخر صحيح العروض محذوف الضرب ، وثالث صحيح العروض مقصور الضرب ، وهى الصُّوَرُ المشهورة التى ورد فيها المتقارب التام .

أما الصورة الأولى الصحيحة العروض والضرب فيمثلها قول نزار قبانى فى قصيدته (معجبة) ، التى وردت فى ديوانه (أنت لى) :

تقـــول : أغـــانيكَ عنـدى		تعـيشُ بصـدرى كَعِـقْـدى
وشِـعـرُكَ هـذا الطـليقُ الـ		أنيق لصـيقٌ بكِبْـدى
فـمـنهُ أكَـحِّلُ عـينى		ومـنـهُ أُعَـطِّرُ نهْـدِى
فـبـيتٌ بلونِ عـيـونى		وبيتٌ بحُـمْـرةِ خَـدّى
يُدَثِّرنى حـينَ يقـسـو الشِّـ	م	ـتاءُ فـيـذهَبُ بَرْدِى
وأحْـفَظُ منهُ الكثـيـرَ الْـ		ـكثيـرَ وأجْـهَلُ قَـصْـدى
كـأنكَ رَشّـةُ طِيبٍ		هَريقَ تَفَشّتْ بِبُرْدِى
وحَـسْـبُكَ أنكَ فى كـ	م	ـلِّ بَيْتٍ كسلّةِ وَرْدِ
كـفانى من المجـد تَسْبِيـ		ـحُ ثَغْرٍ جميلٍ بحمدى

وله أيضًا على الوزن نفسه قصيدة بعنوان (لولاك) فى ديوانه (طفولة نهد) عدتها عشرة أبيات، وأخرى بعنوان (ذئبة) عدتها اثنا عشر بيتا .

ولكاتب هذه السطور قصيدة ثالثة على هذا الوزن بعنوان (حَيِيَّة) طولها ثلاثة عشر بيتا فى ديوانه (قراءة فى عينى حبيبتى) .

وأما الصورة الثانية التى ترد فيها العروض الصحيحة على حين يرد الضرب مقصورا فيمثلها قول نِزار قبانى فى قصيدته (رحلة فى العيون الزرق) من ديوانه (قصائد) :

أَسُـــوحُ بتلك العـــيـــونْ … علـى سُـــفُـنٍ مـن ظُنُـونْ
أنا فـــاتحُ الصَّـــحْـــو فـــاتِــ … ـحُ هـذا النـقـــاءِ الحـنـونْ
أشُقُّ صـــبـــاحًـــا أشقُّ … ضـمـيـرًا من اليـاسَـمِـينْ
وتـعـلـمُ عـــيـنـاكِ أنـى … أُجَـدِّفُ عَـبْـرَ القـرونْ
أكَـــونُ جُـــزْرًا وأُغْـــر … قُ جُـــزْرًا فـهـل تُدْرِكـيـن؟
أنـا أولُ المـــبْــحِــرِينَ … عـلـى أزَلٍ مِـنْ لُـحُـــونْ
حِـــبَــالِى هـنـاكَ فكيفَ … تقـولـينَ هَـذِى جُـفُــونْ؟
أنـا يـومَ غَـنَّتْ صَـوَارِ م … ىَّ تَجْـــرَحُ صَـدْرَ السَّكُون
تـسـاءلْـتِ والـفُـلْكُ سَكْرَى … وبـحَـارتى ينشـــدُون
أفـى أَبَـدٍ مـن نـجـوم … ســتُـبْـحِـرُ ؟ هذا جنونْ
قـذفتُ قُلوعِى إلى البـحْـ … ـرِ لـو فكرتْ أن تـهـون
ويُسْـعِـدُنى أن أَلُـوبَ … على مـرفَـأٍ لنْ يـكونْ
عـزائى إذا لم أعُـدْ أنْ … يقـال : انتـهى فى عـيـون

وعلى النمط السابق تسير قصيدته (إلى وشاح أحمر) فى ديوانه (طفولة نهد) وعدتها عشرة أبيات [٢٣] .

تبقى الصورة الثالثة وهى التى ترد العروض فيها صحيحة والضرب محذوفا ويمثلها قول نِزار قبانى أيضًا فى قصيدة بعنوان (نحت) من ديوانه (أنت لى) :

(٢٣) راجع أيضًا قصيدة (فجر السلام) لبدر شاكر السياب ، حيث ورد فيها ثمانية عشر بيتًا على هذه الصورة فى المجلد الثانى ص ٢٤٥ وما بعدها .

ومنْ جَـــعْـــدةِ المـــخْـــمَلِ ودَمْـــدَمَـــةِ المـــعْـــولِ
جـــبـلـتُـكِ إبـريـقَ طِـيبِ على العـــمـــرِ لمْ يُجْـــبَلِ
وحـــرَّكْتُ نهـــدَك شـــمـــسًـــا تـــدورُ فـــهـــل أنـــتِ لـــى ؟
زرعتُ النُّجـــيـــمـــاتِ فى نَا ظِـــرَيْـــكِ ولـــم أبْـــخَـــلِ
أنـــا مَـــنْ هـــديْـــتُ الـــريـــاحَ إلى شَـــعْـــرِكِ المُـــرسَلِ
وحـــين اكـــتـــملَتِ ذُهلْتِ عـــن الـــصـــانـــعِ الأولِ
وكـــان الـــصـــقـــيـــعُ تِلالاً علـــى صـــدْرِكِ الأعْـــزلِ
وتـنـسَـــيْـنَ أنَّ قـــمـــيـــصـــ ـــكِ لأبَ على مـــغْـــزلى
ولـيـــتـكِ تَـدْريـنَ أنَّ الــ مَـــحَـــبَّـــةَ أن تبْـــذلى
أنـا مـنْ عـــرفْـتِ هــواهُ وآثـرْتِ أن تَـجْـــهـــلى
أُحِـــبُّـكِ فـــوقَ ظـنـون الظُّـ م ـنُون، فـــلا تـســألى

وقد استعملت الشاعرة العراقية نازك الملائكة هذه الأضرب الثلاثة للمتقارب المجزوء الصحيح العروض ؛ ففى المجلد الثانى من ديوانها الكامل قصيدة بعنوان (دعوة إلى الأحلام) (٢٤) تتكون من خمسة مقاطع ، كل مقطع منها أربعة أبيات ، وكل مقطع له ضرب معين ، بيد أن العروض صحيحة فى كل المقاطع.

ففى المقطع الأول تستخدم الضرب المحذوف (فعو) :

تعـالَ لنحلمَ إن المـسـاءَ الجـمـيلَ دنا
ولين الدجى وخـدود النجـوم تنادى بنا

وفى المقطع الرابع تستخدم الضرب المقصور (فعولْ) :

سنحلم أنا استحلْنا صبيين فوق التلالْ
بريئَيْن نركض فوق الصخور ونرعى الجمالْ

---

(٢٤) ديوان نازك الملائكة / م ٢، ص ٢٣٦ .

وكذلك قصيدة (أول الطريق) [٢٥] وقصيدة (المفترق) [٢٦] وهى مكونة من خمسة مقاطع . أما فى (شجرة القمر) [٢٧] وعدتها ١٤٤ بيتا و (طريق حبى)[٢٨] وعدتها ٢٤ بيتا ، و (المدينة التى غرقت) [٢٩] وعدتها ٣٢ بيتا ، فقد استخدمت نظام الثنائيات ، أى كل بيتين بقافية ، ومن ثم تراوح الضرب فى القصائد الثلاث بين الصحة والقصر والحذف .

تلك صور ثلاث ورد فيها المتقارب المجزوء ، وإنى لواثق أن أية أذن على دراية ، ولو قليلة ، بموسيقى الشعر ، بل بالنغم وانسجامه ، ستطرب للموسيقى المنسابة الرائقة التى تشف عنها هذه الأنماط من المتقارب ، وستميل إليها أكثر من ميلها لتلك الصورة التى اعترف بها العروضيون ، وهى المحذوفة العروض والضرب.

وعلى فرض أن تلك الصور مولدة حديثة - وهذا أمر لا يمكن الوصول فيه إلى قرار نهائى - فإنها - دونما شك - إضافة لها قيمتها إلى موسيقى الشعر العربى ، وحسنة تحسب لمن جادت بها قيثارته !!

ملحوظتان :

١- أورد ابن رشيق فى العمدة [٣٠] بيتًا فريدًا قال إنه من مربع المتقارب المحدث ، أى من المتقارب المشطور المكون بيته من أربع تفعيلات ، فى كل شطر ثنتان ، والبيت هو :

وقـــــــفنـا هُنَـيَّــــــهْ   بـأطـــلال مَـــــــيَّـــــــهْ

---

(٢٥) السابق / ٢٢٩ .
(٢٦) السابق / ٢٨٣ .
(٢٧) السابق / ٤٢٥ .
(٢٨) السابق / ٤٥٥ .
(٢٩) السابق / ٥٣٩ .
(٣٠) العمدة / ٢ : ٣٠٤ .

وهو بيت فريد لم يلتفت إليه أحد من الشعراء ليصوغ عليه ، ولكنه إمكانة من إمكانات المتقارب تفسح المجال أمام من يود العزف على وترها .

٢- أورد المبرد لهذا البحر فى صورته التامة عروضا مقصورة وزنها (فعولْ)، وضربها صحيح ، ومثل لها بقول القائل [٣١] :

ورُمْنَا القِصَاصَ وكان التَّقَاصُّ م فرضًا وحَتْمًا على المسلمينا

قال ابن رشيق : « وليس فى جميع الأوزان ساكنان فى حشو بيت إلا فى عروض المتقارب ؛ فإن الجوهرى أنشد وأنشد المبرد قبله (البيت السابق) .

قال الجوهرى : كأنه نوى الوقوف على الجزء ، وإلا فالجمع بين ساكنين لم يسمح به فى حشو بيت » [٣٢] .

وقال حازم القرطاجنى : « وأما الذى يقع فى الأعاريض فإن العروض التى يمكن أن تبنى على سبب متوال أو وتد متضاعف [٣٣] إذا صُرِّعت يسوغ أن يوقع فيها الكلم التى التقى فيها ساكنان بالإدغام بعد المد ، فيكون الساكنان نهاية العروض ، ويكون مبدأ الشطر الثانى ثانى المتضاعفين ، وذلك نحو عروض المتقارب ، وعروض مربع الكامل . وينبغى أن يسامح الشعراء فى هذا وألا يضايقوا فيه حيث يكونون مضطرين إلى ذكر اسم قد لزمه التشديد بعد المد . فأما إذا وجد فلا مندوحة عند ذكر ذلك اللفظ بوجدان مرادف له وما يغنى غناءه ، فينبغى له ألا يرتكب ذلك ولا يجعله سبيلا إلى انتقاد نظمه مع إضلال ضالة العذر فى ذلك » [٣٤] .

ومجرد تصدى العلماء السابقين لتفنيد هذا البيت أو تسويغ ما حدث فيه ، فضلا عن تفرده فى هذه الظاهرة ، يجعله عارضا من العوارض لا يصح أن تثبت به صورة من صور المتقارب ، فهو علة جارية مجرى الزحاف - كما يقولون - .

---

(٣١) محيط الدائرة / ٩٩ .

(٣٢) العمدة / ١ : ١٣٧ ، وانظر الكامل / ١ : ١٦ ، ١٧ ، وعروض الورقة / ٩٠ .

(٣٣) السبب المتوالى - عند حازم - هو المتحرك المتبوع بساكنين مثل : قالْ . والوتد المتضاعف عبارة عن متحركين بعدهما ساكنان مثل : مقالْ .

(٣٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء / ٢٦٢ .

٤ - المتــــدارك

يتركب هذا البحر من (فاعلن) . فإن تكررت ثمانى مرات ، أربع منها فى كل شطر ، كان البيت تاما ، وإن تكررت ست مرات ، فى كل شطر ثلاث ، فالبيت من المتدارك المجزوء .

ولابد من أن ننبه هنا قبل البدء فى عرض أمثلة لهذا البحر أن الخبن ، وهو حذف الثانى الساكن من (فاعلن) ، يكاد يكون الملمح الرئيسى فى هذا البحر، فتتحول به (فاعلن) إلى (فَعِلن) ؛ كما قد تتحول (فاعلن) إلى (فاعِلْ) ، أو (فَعْلُنْ) ، وذلك أيضًا جائز فى الحشو .

(أ) المتدارك التــام

قال شوقى [١] :

الحسنُ حَلَفْتُ بيُوسُفِهِ	والسُّورَةِ إنكَ مُفْرَدُهُ
قَدْ وَدَّ جَمالَكَ أو قَبَسًا	حَوْرَاءُ الخلْدِ وأَمْرَدُهُ

وتقطيع البيت الأول هكذا :

الْحُسْ	نُ حَلَفْ	تُ بيُو	سُفِهِي	وَسْسُو	رَةِ إنْ	نَكَ مُفْ	رَدُهُو
٥/٥/	٥///‏	٥///‏	٥///‏	٥/٥/	٥///‏	٥///‏	٥///‏
فاعِلْ	فَعِلن	فَعِلُن	فَعِلُنْ	فاعِلْ	فَعِلنْ	فَعِلنْ	فَعِلُن

العروض حذف منها الثانى الساكن فهى **مخبونة** ، والضرب كذلك **مخبون** . .

ويلاحظ أن التفعيلة الأولى فى كل من الشطرين قد دخلها **القطع** وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله . غير أن ذاك ليس بلازم ، فللشاعر أن يعدل

(١) الشوقيات / ٢ : ١٢٢ .

عنه ما دام فى غير العروض والضرب، ومثل هذه التفعيلة المقطوعة (فاعِلْ) يكتبها بعض العروضيين (فَعْلُنْ) بسكون العين .

ومن ذلك ما قاله العقاد تحت عنوان (حب الدنيا) [٢] :

قـالوا : الدنيـا الحسناءُ سَهَـا	عنهـا ربٌّ لا يقـبلُهـا
بل قـالوا : يحجـبُهـا عنًّا	أو ينهـاها أو يعـقلُهـا
ونرى الشـيطانَ يُزَيِّنُهَـا	ونَرَى الشـيطانَ يُدَلِّلُهـا
يا قـومُ ألا عـينٌ نظرتْ	هذى الشـوهاءَ تمـثِّلُهـا ؟
مـا يقـدرُ إلا ربُّ الكوْ	ن يحـبِّبُهـا ويُجَمِّلُهـا
لولاه قـتلْنا أنفـسَنا	أو لم نعـدِلْ من يقـتُلُهـا
أفـهذى دنيـا نعـشقُهـا	لولا رضـوانٌ يكْفُلُهـا ؟
من شكَّ فَـهـذِى قـدرَتُه	فليـعرفْهـا من يجـهلُهـا

ويلاحظ أن العقاد لم يلتزم فى العروض صورة واحدة . فبعض الأعاريض (فعلن) مخبونة ، وبعضها الآخر (فاعلْ) مقطوعة ، لكنه التزم الخبن فى الضرب.

وعلى الوتيرة نفسها تسير قصيدة (صفحة من كتاب الدموع) [٣] لأبى القاسم الشابى التى تبلغ عدتها ثلاثين بيتا يقول فى مطلعها :

غـنَّـاه الأمـسُ وأطْـربَـهُ	وشـجـاه اليـومُ فـمـا غـدُهُ ؟
قـد كـان له قلبٌ كـالطفْـ	ـل يَدُ الأيامِ تُـهَـدْهِدُهُ
مـنذ كـان لـه مَلَكٌ فى الكو	ن جـميلُ الطلعـة يعـبـدُهُ
فى جـوف الليل يُناجِـيـهِ	وأمـامَ الفـجـر يُمَجِّـدُهُ
وعلى الهـضـباتِ يغنّيـهِ	آياتِ الحـبِّ ويـنشـدُهُ
لولاه لمـا عَـذُبَتْ فى الكو	ن مـصـادِرُهُ ومـوارِدُهُ

(٢) ديوان العقاد / ٣٩٧ .

(٣) ديوانه / ٢٦٣ .

وتورد كتب العروض للمتدارك التام عروضا وضربا صحيحين وآخرين مقطوعين ، وفى ذلك يقول الشيخ كامل السيد شاهين : « فأما الصحيحان فليس ثمة شاهد يثبت وجودهما فى القديم ولا فى الحديث ، ومعلوم أن الأبيات التى يصنعها العروضيون لا عبرة بها ولا وزن لها . وأما المقطوعان فليس فى القديم شاهد لهما ، وأما فى الحديث فنجد أبياتا منثورة كأنها هتاف ، فأما القصائد فلم يُوجد منها شىء . تجد ذلك فى قول شوقى :

تحـيـا رومـا يحـيـا قَـيـصـرْ   رومـــا العظمى أبداً تُنصـــرْ

وقوله :

مـــرْحَى مَـــرْحَى يحـيــا الفنُّ   يحـيـا الشـعـرُ يحـيـا اللَّحْنُ

ولذلك أعرضنا عن هذين النوعين » (٤) .

ويقول الأستاذ عبد الحميد الراضى : «لم تستعمل تفعيلات هذا البحر سالمة على (فاعلن) ، قال الصبان : حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالما ، وأن المطرد استعماله مخبونا ، وبذلك صرح ابن الحاجب » (٥) .

وإننا لنقف حذرين أمام رأيهما فى العروض والضرب الصحيحين ، إذ قرأنا فى الشعر المعاصر قصيدة من هذا النوع تبلغ خمسة وثلاثين بيتا !

يقول الحسانى عبد الله فى قصيدته (الجنين) (٦) :

سـيِّـداً كـانَ ، كم شـاقنا صـوتُهُ   نافـذاً فى جـوانِحنا، سـيـدا
كـان ؟ كـلاً ، فـمـا زال ، ها هو ذا   صَـوْتُهُ فى مـسـامِـعنا أمْـرَدَا
يتـدفَّقُ ، هذا هديرُ الرُّجـو   لة فى كل أرضٍ لنا مُـصْـعِـدا
حـيـثـمـا كنتَ يلقـاكَ منهُ رفـيـ   ـقٌ إذا مـا اسـتـعنْتَ به أنجـدَا
لا تقـولُوا وهمتَ ، دعـونى مع الـ   ـوَهْمِ أكْـملُ فى وَهْمِىَ المـشـهـدَا
إنمـا ذاكَ - أعلمُ - نشْـدَانُ مـا   غـالَ مِنَّا الـرَّدَى، ذاك شـوقٌ بـدا

---

(٤) اللباب / ١ : ٧٦ .

(٥) شرح تحفة الخليل / ٣٠٢ ، وانظر : نهاية الراغب / ٣٢٤ وما بعدها .

(٦) عفت سكون النار / ١٠٠ .

وتقطيع البيت الأول :

سَيْدِنْ	كانَ كَمْ	شاقنا	صوْتُهو	نافِذَنْ	فيجَوا	نِحِنَا	سَيْدِا
٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥///	٥//٥/
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فَعِلُنْ	فاعلن

فالعروض **صحيحة** ، والضرب **صحيح** .

بيد أننا نلاحظ أن الشاعر استخدم التفعيلة تامة فى الحشو أيضًا ، وذلك بصورة ليست لها سابقة فى الشعر العمودى -على ما أعلم- فضلا عن أن الشاعر زاوج بين (فاعلن) و (فَعِلُنْ) فى العروض ، وإن التزم (فاعلن) فى الضرب .

وقد استخدم الشاعر نِزار قبانى بحر المتدارك فنوع الأضرب بصورة مُعْجِبَة، وأبدع فيه قصائد ممتعة . فإلى جوار العروض والضرب المخبونين وهى الصورة التى اعترف بها دارسو العروض وأقَرُّوها ، أتى هو بالضرب المقطوع (فاعِلْ) أو (فَعْلُنْ) ، ويتمثل ذلك فى قوله فى قصيدة بعنوان (نهر الأحزان) من ديوانه (حبيبتى):

إنى مَرْساةٌ لا تَرْسُو ... جُرْحٌ بملامح إنسانِ
ماذا أُعطيكِ ؟ أجيبينى ... قَلَقى ؟ إلْحادى ؟ غَثَيانى
ماذا أعطيكِ سوى قدَرٍ ... يرقصُ فى كفٍّ الشيطانِ
أنا ألفُ أُحبُّك فابتعدى ... عنّى، عن نارى ودُخانى
فأنا لا أملِكُ فى الدنيا ... إلا عينيك وأحزانى

وهى قصيدة عدتها أربعة وعشرون بيتا التزم فيها الشاعر القطع فى الضرب!!

لكننا نتوقف أمام العروض فنلاحظ أنها تأتى تارة (فَعْلُنْ) وأخرى (فَعِلُنْ) ، ففى المقطوعة السابقة جاءت (فَعْلُنْ) فى الأبيات : الأول والثانى والأخير، على حين

وردت (فَعِلَنْ) فى البيتين : الثالث والرابع ، وهذه الظاهرة منتشرة فى الشعر المعاصر .

يمكنك أن تقرأ أمثلة أخرى لهذا الضرب فى قصيدة (صديقتى وسجائرى)، والمقطع الثانى من قصيدة (الكبريت والأصابع) فى ديوان (حبيبتى) ، والقصيدة الشريرة فى ديوان (قصائد) ، كما يمكنك أن تطالع قصيدتى (صنعاء الموت والميلاد) و (لص تحت الأمطار) لعبد الله البردونى (٧) .

كما صاغ نزار قبانى إحدى قصائده من المتدارك فزاوج فى العروض - كما سبق - بين (فَعْلُنْ) و (فَعِلُنْ) ، لكنه بالغ هذه المرة فزاوج بينهما فى الضرب بعد أن زاد فى كل منهما ساكنًا ، فصارت التفعيلة بهذا (فَعِلانْ) أو (فَعْلانْ) ، وهى ظاهرة أصبحت منتشرة بصورة كبيرة فى الشعر الحر هذه الأيام .

يمثل هذا النمط قصيدته (كلمات) فى ديوانه (حبيبتى) وفيها يقول :

يُسْمِعُنى حِينَ يُرَاقِصُنى كلماتٍ ليسَتْ كالكلماتْ
يأخذُنى منْ تحت ذراعِى يزرعُنى فى إحدى الغيماتْ
والمطرُ الأسودُ فى عيْنى يتساقطُ زَخًّاتٍ زخَّاتْ
يحملُنى معه يحملُنى لمساءٍ وَرْدِيِّ الشُّرُفاتْ
وأنا كالطفلةِ فى يَدِهِ كالرِّيشةِ تحملُها النسَمَاتْ

فالضرب فى البيت الأول (فَعِلانْ = ١١١ه ه)، وفى البيت الثانى (فَعْلانْ = ١ه١ه ه) .

كما أن للشاعر اليمنى عبد الله البردونى قصيدة على هذا الوزن فى ستة وخمسين بيتا بعنوان (ساعة نقاش مع طالبة العنوان) (٨) .

---

(٧) ديوانه / ٢ : ١٧٣ ، ٢٠٥ .

(٨) ديوان البردونى / ٢ : ٢٨٣ .

أما التزام القطع فى العروض والضرب فقد بدا واضحا جليا فى قصيدة بعنوان (عبد) لإيليا أبى ماضى ، وهى أبيات تأخذ نظام المخمسات يقول فيها(٩):

فــوقَ الجـــمــيــزةِ سِنْجــابُ   والأرنب تمـــرحُ فى الحــــقلِ
وأنـا صـــــيـــــادٌ وَثّـابُ   لكنَّ الصــيـــدَ على مِـــثْلى

مــحظورٌ إذ أنّى عـــبـــدُ

والـديـكُ الأبـيـضُ فـى الـقـنِّ   يخـتــال كـيـوسفَ فى الحسْنِ
وأنـــا أتــمـــنّــى لـــو أنـــى   أصــطــادُ الـديـكَ ولـكــنِّــى

لا أقـــدرُ إذ أنى عــــبـــدُ

وفـــتـــاتي فى تلك الدارِ   ســـوداءُ الطلعـةِ كـالْقَـــارِ
ســيــجىءُ ويأخــذُها جـــارى   يـا ويْحـى من هـذا العـــارِ

أفــلا يكفى أنى عـــبـــدُ

أما الشاعر عبده بدوى فى قصيدته (مذكرات مريض)(١٠) التى كتبها على ثلاث مراحل فى ثلاثة أشهر بثلاث قواف ، فمما يُمكن به أن نعدها ثلاث قصائد لا قصيدة واحدة .

القصيدة الأولى وعدتها ثلاثة عشر بيتا زاوج فيها بين (فَعِلُن) و (فَعْلُن) فى العروض والضرب ولم يلتزم أيا من الصيغتين ، يقول فيها :

أيامى قـــد وقـــفتْ حَـيْـرَى   فى دَرْبٍ جَـــهْمٍ مـــمَـــتـــدٍّ
وتجــــاهِدُ كىْ تَمْـــضِى لغــدِ   فلهــــا آمـــالٌ عندَ غَـــدِ
لكنَّ العـــجـــزَ يُقَـــيِّـــدنى   ويطلُّ بوجـــــهٍ مُـــرْتَعِـــدِ
فـــأعـــودُ لِلَيلِ وَحْــــشِىٍّ   عـــربيـــدٍ ينهشُ فى كَـــبِـــدِى

(٩) ديوانه / ٦٠٩ .

(١٠) باقة نور / ٥٧ - ٥٩ .

أما الثانية فعدتها اثنا عشر بيتا فعل فى عروضها ما فعله بعروض سابقتها لكنه التزم القطع فى الضرب (فَعْلُن) ، فيقول فيها :

مــــا زالَ الـلـيـلُ بمــــعـــــولِهِ   تهـــتـــزُّ لَهُ جُــدُرُ الظُّلْمَــــهْ
وَيُـذَوِّبُ فـى ثـغـــــــــرى الآهـا   تِ ويدَفعُ فى صَــيــفـى نَسْــمَـــهْ
فـــأرانى أُصـــــغِى للـدنيـــا   من خلفِ النافــذة الجَــهْــمَـــهْ
وأُرَجِّـعُ صـــــــوتـا يـأتـيـنـى   كــبــقــيــةِ ضـوءٍ فى حُــزْمَــهْ

ومثلها فى ذلك المقطع الثانى من قصيدته (أغانى على النهر) [11] علـى لسان مواطن من السودان تبلغ عدته ثمانية عشر بيتا التزم فيها القطع فى الضرب.

وفى الثالثة التى تبلغ ثمانية أبيات التزم القطع فى العروض والضرب فى كل أبياتها ، يقول فيها :

الـعــــالم يـنـمــــو من هُدْبِى   ويطيــرُ على مَــرْجٍ ســاحِـــرْ
ألقــيتُ على كـــتِفِ الدنيـــا   كــفِّى وانســبت بهــا شــاعِــرْ
فــالعـــالمُ يُولَدُ مـن قلـبِ   مــحــرومٍ مــرتعــدٍ ضـامِــرْ
الـنـاسُ بـه مــثـلُ الأطـيـــا   رتـحــــــوُمُ فـى أُفُـقٍ بـاهِـرْ

ولابد أن نسجل هنا أن قصائد ديوان (باقة نور) تبلغ ثمانيا وعشرين قصيدة ، منها تسع قصائد صيغت على بحر المتدارك فى أشكاله المتعددة ، مع العلم بأن آخر قصيدة فى الديوان شكلت فى صورة مسرحية استغرقت ست عشرة صفحة من صفحات الديوان البالغة سبعا وعشرين ومائة ، وهى قصيدة (الأرض العالية) [12] ، هذا إذا لم نأخذ فى اعتبارنا ديوانه الآخر : (الحب والموت) الذى بلغت قصائده ستا وثلاثين ، منها ست وعشرون قصيدة على بحر المتدارك وحده ، لأنه سار فى ديوانه الأول على النهج العمودى ، وارتضى فى أغلب قصائد (الحب والموت) النظام الحر الذى سنفرد له مبحثا فى نهاية هذه الدراسة .

---

(١١) باقة نور / ٧٩ .

(١٢) باقة نور / ١١٠ إلى ١٢٥ .

وقد زاوج الشاعر فاروق شوشة بين العروضين : المخبونة والمقطوعة فى قصيدة واحدة فى حين التزم فى الضرب أن يأتى على (فَعْلْ) ، وتمثل هذه الصورة قصيدة (واحة عمرى) [١٣] التى يقول فيها :

عـــينـاىَ إليك بأغنيَــةٍ	ويـداىَ تـرانـيـمُ دُعــــاءْ
وخطاى كـأنسـامٍ عــبـرتْ	من فَــرْطِ حنـينٍ وحــيـاءْ
والشــوقُ الغــامــر يجــرفُنى	يملؤنى شــلاَّلَ ضــيــاءْ
يا أروعَ مـن كل خـــيــالِ	عــرفَــتْــهُ عــيـونُ الشـعـراءْ
وجـــهُـك يـا أخْلَدَ أطيــافى	واسْـمُكِ يا أحْلَى الأسـمـاءْ
أنـا بـيـن يديـكِ فـــهـل أحلـى	أو أشــهـى حُـلْـمًـا وعَـطَـاءْ

عند هذا الحد يمكننا أن نقول إنه لا صحة لما يقال من أن الشعراء فى الشعر الحديث قد هجروا المتدارك إلا حين قلدوا قصيدة الحصرى التى مطلعها :

يا ليلَ الصبّ مــتى غَــدُهُ	أقـيـامُ السّـاعـة مـوعـدُهُ ؟

كما يقول أستاذنا المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس ، كما أنه لا داعى للقول بقصر أحوال المتدارك على النمط الذى صيغت منه قصيدة الحصرى وعارضها شوقى [١٤]، فقد ثبت أن المحدثين من الشعراء قد نظموا على هذا مثل سابقيهم ولم يقتصروا على تلك الصورة التى أقرها العروضيون كما سبق أن أوضحنا .

ولعل فيما سبق ردا ضمنيا على الأستاذ عبد الحميد الراضى الذى يقول فى كتابه القيم (شرح تحفة الخليل) [١٥] :

« وبعد فالمحدث من البحور التى أعرض عنها الشعراء قديمًا وحديثًا ، فلم ينظموا فيه إلا قليلا ، وهو بحر رتيب هادئ حين تسلم أجزاؤه ويأتى على فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ... ويكاد يكون حينئذ نوعا خاصا لا صلة له بالمحدث المخبون أو المقطوع الأجزاء » .

---

(١٣) لؤلؤة فى القلب / ٨٧ .

(١٤) موسيقى الشعر / ١٠٤ ، ١٠٥ .

(١٥) شرح تحفة الخليل / ٣٠٥ .

كما أن النماذج التى قدمناها لهذا البحر فى أغراض مختلفة ومعان متعددة تدحض القول بأنه « بحر دنىء للغاية ، وكله جلبة وضجيج .. ولا يخفى أن هذا الوزن رتيب جدا ، وقد أهمله الخليل ، وأظنه تعمد ذلك ، واستدركه عليه سعيد بن مسعدة الأخفش . ولا يصلح لشىء فيما نرى إلا للحركة الراقصة الجنونية . وقد استفاد منه الصوفية فى بعض منظوماتهم التى تنشد لتخلق نوعا من الهستيريا »(١٦) فهذا حكم مبالغ فيه ، لأن هذا البحر يستوعب من المعانى سارَّها وحزينَها ، لا يتوقف على نوع دون نوع .

ولعل - فى النهاية - لا أكون مبالغا إذا قلت إن المعاصرين من الشعراء أصبحوا يستخدمون هذا البحر بصورة تفوق غيره من البحور التى حظيت بالنظم عليها فى القديم ، لكنهم أكثروا من التنويع فى القافية بصورة تحتاج إلى وقفة نرجو أن نوفق فى مناقشتها عند دراستنا لظاهرة الشعر الحر بإذن الله .

(ب) المتدارك المجزوء

ما ورد من المتدارك المجزوء إنما هو أبيات مفردة ليست منتمية لقصائد ، مما شجع دارسى العروض على القول بأن هذه الأبيات من صناعة العروضيين، وأهمل درسه بعض من ألف فى العروض (١٧) ؛ فقد ذكروا للمتدارك المجزوء **عروضا وضربا صحيحين** ، كما فى قول القائل :

قِفْ عَلى دارِهِمْ وابْكِيَنْ   بينَ أطلالِها والدِّمَنْ

كما ذكروا عروضا **صحيحة** وضربا **مخبونا مُرَفَّلا** ، كما فى قول القائل :

دارُ سُعْدَى بِشِحْرِ عُمَانِ   قد كَسَاها البِلَى المَلَوَانِ

---

(١٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب / ١ : ٨٠ .

(١٧) انظر : الكافى / ١٣٨ وما بعدها ، والقسطاس / ١٢٨ وما بعدها ، وشفاء الغليل / ١٦٨ وما بعدها ، وشرح تحفة الخليل / ٣٠١ .

وتقطيعه :

دارُســعْ دَابِشِحْ رِعُمَانى · قَدْ كَسَا هَلْبِلَلْ مَلَوَانى

فــاعلن فــاعلن فَعِلاتن فــاعلن فــاعلن فَعِلاتن

وقد عدَّ العروضيون العروض صحيحة على الرغم من ترفيلها بادعاء أن ذلك إنما حدث بسبب التصريع ، أما الضرب فمرفّلٌ .

والتــرفــيل : زيادة سبب خفيف على ما آخرُه وتدٌ مجموع ، فتصير به (فاعلن) إلى (فاعلاتن) .

كما يثبتون عروضا **صحيحة** وضربا **مذيلا** كما فى قول الشاعر :

هــذه دارهُــمْ أقــــفــــرَتْ أم زبورٌ مـــحـــتْــهـــا الدُّهُورْ

وتقطيعه :

هــاذِهِى دارُهُـــمْ أَقْـفَـرَتْ أَمْ زَبُـــو رُنْ مَـحَتْ هَدْ دُهُورْ

فــاعلن فــاعلن فــاعلن فــاعلن فــاعلن فــاعــلان

فالعروض **صحيحة** والضرب **مذيل** .

والتذييل : زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع (١٨) .

وبمراجعة واعية متأنية لكثرة كاثرة من الشعر المعاصر خرجنا بالنتائج الآتية:

أولا : لا توجد صورة للمتدارك المجزوء يتسم ضربها بالصحة فيما وقع تحت أيدينا من أشعار سوى بعض مقاطع فى أثناء قصائد ستذكر فى حينها .

ثانيًا : وردت للمتدارك المجزوء الصور الآتية :

---

(١٨) راجع فى ذلك : عروض الورقة / ٩١ ، ٩٢ ، والدر النضيد / ٣٩ ، ونهاية الراغب / ٣٣٦، ٣٣٧.

(أ) الضرب المقطوع (فعْلنْ) :

ويمثل ذلك قولُ عبد الله البَردُّونى تحت عنوان (هاتف وكاتب) وهى قصيدة فى ٣٩ بيتا [١٩] :

اكــــتـبْ لا تــتــــــعـطَّـلْ — مــــــا اقــــــسى أن افــــعـلْ

صــــــارت كـــــفَـى رجْــــلا — مــــــا جــــــدوى أن تـكـسَـلْ

لم أســــتـــــولـدْ حــــرفــــا — جــــددْ حـــرفــــا مـــــهـــمـل

تدرى ؟ لـلـحـــــرفِ صِــــبَــــا — يـفـنَـى وصــــبـــا يَـحْـــبَـلْ

وقول نازك الملائكة فى قصيدة بعنوان (ألغاز) [٢٠] :

دَعْنى فى صمتى فى إحساسى المكبوتِ

لا تسألْ عن ألغاز غموضى وسكوتى

* * *

دعْنى فى لُغْزى لا تبحثْ عن أغوارى

اقْنَعْ من فهم أحاسيسى بالأسرارِ

* * *

لا تسألْ إنى أحيانًا لُغْزٌ مبهَمْ

أبقى فى الغيب مع الأسرار ولا أُفْهَمْ

ولأن القصيدة تسير على نظام الثنائيات استباحتْ الشاعرة فى بعض المقاطع أن تستخدم الضرب الثانى من أضرب المتدارك المجزوء وهو :

---

(١٩) ديوانه / ٢ : ٤٩٥ .

(٢٠) شظايا ورماد / ٨٠ .

(ب) **الضرب المخبون (فعِلن)** : حين تقول :

إذ ذاك أُحِسُّك شيئـا بشريًا قَلِقـا
قمةُ أحلامى ترفضُه مهما ائْتَلَقَا

* * *

فى وجهك أنظرُ لكنِّى لا أُبْصِرُهُ
فى روحى أبحثُ عن شىء أتذكَّرُهُ

* * *

فى نفسى جزءٌ أبدىٌّ لا تفهمُهُ
فى قلبى حُلْمٌ عُلْوِىٌّ لا تعلَمُهُ

والقصيدة تتكون من اثنين وثلاثين بيتا فى ست عشرة ثنائية .

ومثلها فى ذلك قصيدة (الجرح الغاضب) (٢١) التى تتكون من خمسين بيتا، ولا تختلف عن القصيدة السابقة إلا فى نظام التقفية .

(جـ) **الضرب (فعِلان) أو (فعْلان)** ، دونما التزام بأحدهما كما حدث فى التام .

ويمثل هذا النمط قول الشاعر خليل فواز (٢٢) :

أَأَنَالُكِ غَضَبًا ؟ كلا !! لستُ سوى وجدانْ
والقبلة عندى لحْنٌ يعزفه ثغرانْ
عذرا مولاتى حين جرؤتُ على العصيانْ
فأنا سلطانٌ فى شيطانٍ فى إنسانْ
سلطانُ النومِ وسلطانى لا يتفقانْ
وملاكُ النوم وشيطانى لا يجتمعانْ

---

(٢١) السابق / ٥٢ .

(٢٢) الغرفة الخالية / ٣٥ .

وعلى هذا المنوال تسير قصيدته (أهلا باليأس) [٢٣] التى تتكون من ستة مقاطع ، كل مقطع منها فى ستة أبيات ، بيد أن بعض مقاطعها مقطوعة الضرب .

(د) استخدمت نازك الملائكة المتدارك المجزوء فى ثنائيات ، التزمت التشابه فى التقفية بين كل شطرين أولين من كل ثنائية ، وتراوحت الأعاريض بين الصحة والقطع والتذييل ، أى أنها جاءت على (فاعِلُنْ) تارة ، و (فَعْلُنْ) أخرى و(فاعِلاَن) أو (فَعْلان) أو (فَعِلان) تارة ثالثة ، أما الضرب فجاء مقطوعا تارة (فَعْلُن) ، ومذيَّلا أخرى (فَعْلان) أو (فَعِلان) . ويمثل ذلك قصيدتها (تواريخ قديمة وجديدة) [٢٤] المكونة من أربعة وعشرين بيتا فى اثنتى عشرة ثنائية :

لِنَسِيـــرْ كـــان أمس ومـــاتْ　　　　منذ بضع مـــئـــات السنينْ
مـــســـحتْ ذكـــرَه السنواتْ　　　　وطوتْهُ مع المـــيـــتـــينْ

* * *

وبحـــثنا زمـــانا طويلْ　　　　عن كـــواكـــبـــه الآفـــلاتْ
واستـــعَـرْنا يدَ المستـــحيلْ　　　　لنعـــيـــدَ إليـــه الحـــيـــاةْ

* * *

إلى أن تقول :

ورأينا شـــفـــاهًا خـــوَتْ　　　　لم تعـــد تشـــتكى أو تجـــوعْ
وأكُـــفـــًا ذوتْ وانطـــوتْ　　　　لم يعُـــدْ لأسَـــاها دمـــوعْ

* * *

وســـألـــنا عـــن الأمسِ　　　　فـــعـــثـــرنا على تابوتْ
وهـــنـــاك عـــلـــى الـــرَمْـــسِ　　　　يجـــثمُ الزمنُ المـــبـــهـــوتْ

---

(٢٣) الغرفة الخالية / ٨٤ .

(٢٤) شظايا ورماد / ٣٠ .

وبالطريقة نفسها تسير قصيدتها (خائفة) [٢٥] المكونة من ست رباعيات ، لكل رباعية ضرب من الأضرب التى سبق ذكرها (فَعِلن - فَعْلن - فعْلان - فعِلان)، وأولها :

ارجع فالليلُ تثير مخاوفهُ قلقى
وأنا وحدى والنجمُ بعيدٌ فى الأفقِ
يخدعُنى أملٌ فى فجرٍ لم ينبثقِ
وصبابةُ دمعٍ باردةٌ لم تحترقِ

وكذلك الحال فى قصيدتها (ثلج ونار) [٢٦] المكونة من سبع رباعيات وتسير على المنوال نفسه ، وقصيدة (النائمة فى الشارع) [٢٧] وعدتها ستة وأربعون بيتا .

ثالثا : استخدمت الشاعرة نفسها بحر المتدارك بفرعيه : التام والمجزوء فى قصيدة واحدة . ففى قصيدة (سخرية الرماد) [٢٨] المكونة من خمس عشرة رباعية كونت كل رباعية من شطر من التام يليه شطر من المجزوء ، ثم شطر آخر من التام يليه ثان من المجزوء كما فى النموذج التالى :

لو رجعنا غدا وأراد الزمانْ
أن يرانا كما كُنا
والتقينا فهل ينبض الميتانْ
خلف ألواح صدرَيْنا

وفى قصيدة (الشخص الثانى) [٢٩] المكونة من أربعة مقاطع ، كل مقطع يقع فى خمسة أبيات ، ثلاثة منها من المتدارك التام يليها بيتان من المتدارك المجزوء ، ومنها :

---

(٢٥) ديوان نازك / ٢ : ٤٠٠ .
(٢٦) السابق / ٤٨٧ .
(٢٧) السابق / ٢٧١ .
(٢٨) السابق / ٢٨٧ .
(٢٩) السابق / ٣٣٦ .

لو جئْتَ غداً وعبرتَ حدودَ الأمسِ إلى غَدِيَ الموعود
وشدا فرحًا بمجيئكَ حتى المعبَرُ و البابُ المسدودْ
ولقيتُكَ أبحثُ فيك عن المتبقّى من أمْسِ المفقودْ
لو جـئتَ ولم أجد المـاثل فى الحـانى
وأطلّ على روحى منك الشخصُ الثانى

كما فعلت مثل ذلك فى قصيدة (أغنية) (٣٠) فـزاوجت بين المـتـدارك المجـزوء ، وما يمكن أن يسمى بالمتدارك المشطور حيث تقول ، مستخدمة شطرا من كل نوع :

اسْكُـتـي يـا أغـــــانـى الأمَــلْ
فالهوى قد رحلْ
وانـطـوى ســـرُّهُ فـى مُـــقَــلْ
رُصِفَتْ بالمللْ

* * *

أيـن أيـن تُـرَى تـذهـبـــيــنْ
فى سكون السنينْ
والــطــريــق الــذى تــســلــكــيــن
صامت لا يبين

رابعًـا : استخدم الشاعر المعاصر المتدارك مشطورا ، بحيث يتكون بيتُه من أربع تفعيلات ، فى كل شطر ثنتان ، وقد وردت له الصور الآتية :

(أ) عروض صحيحة وضرب صحيح : ويمثل ذلك قولُ العقاد تحت عنوان (حسرة متلفة) (٣١) :

---

(٣٠) السابق / ٢٢٣ .

(٣١) ديوان العقاد / ٤٣٥ .

يـــا لَــــهُ مِــــنْ فــمِ	يا لهــــا من شَـــفَـــهْ
يا لَشَـــهْـــدٍ بهـــا	كـــدتُ أن أرشُـــفَـــهْ
يـا لـزهـرٍ بـهـــا	كـــدتُ أن أقـطـفــــه
حـلوة ويْحــهـــا	غَـضَّـــةٌ مُـــرْهَفَـــةْ
حــســرتى بـعـدها	حـســـرةٌ مُـــتْلِفَـــةْ

(ب) **عروض مقطوعة وضرب مقطوع :** ويمثل ذلك قول الشاعر خليل فواز فى قصيدة بعنوان (قلبك الصخر) (٣٢) يقول فيها :

قـلـبـك الـصـــخـــرُ	فـى تـجـــافـــيــهِ
هـــل تـــرى يــدرى	مـــا أُغَـــانـيــهِ ؟
زدتـه حــــبّـــا	زادنـى هـجــــرًا
حــــرت فى أمـــرى	كـــيـف أرضـيـــه

إلى آخر القصيدة التى تبلغ واحدًا وعشرين بيتًا .

(جـ) **عروض صحيحة وضرب مذيل :** ويمثلها قول نازك الملائكة فى قصيدة بعنوان (أنشودة الرياح) (٣٣) :

أيـهـــا الـســـادرون	مـــا الـذى تـنـشـــدون ؟
كم رســـمـــتم مُـنـى	أطفـــأتْهـــا الـقـــرون
مِـلءُ هـذا الـمَـــدَى	فى الـدُّجَى حـــالـمـــون
وأغـــانـيـكـمـــو	كـم طـواهـا الـسـكـون

والقصيدة مكونة من اثنى عشر بيتًا .

---

(٣٢) الغرفة الخالية / ٢٨ .

(٣٣) ديوانها / ١ : ٤٠٥ ، ٤٠٦ .

وفى صفحتى ٤١١ ، ٤١٢ مقطع من عشرين بيتًا ، وآخر مثله بين صفحتى ٤٢٠ ، ٤٢١، وثالث فى صفحتى ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، على حين يوجد مقطع أخير مكون من ستة عشر بيتًا فى صفحتى ٤٤٦ . ٤٤٧ .

كما أن للشاعر اليمنى عبد الله البردونى قصيدة بعنوان (تائه) فى خمسة عشر بيتا على هذه الصورة [٣٤] :

(د) عروض تتراوح بين (فعِلن) و (فعْلن) دونما التزام ، على حين يكون الضرب مخبونا (فعِلن) :

ويمثل ذلك قول عبده بدوى فى قصيدة بعنوان (من أغانى الفلاحين) [٣٥]:

قــد كـــان مــســـاءٌ من صُـــوَرِ
وذوائبُ مـن شَــعْـــرِ القـــمـــرِ
وصـــدى (أرغـــول) منهـــمـــرِ
أصـــغـــيتُ له قـــرب النَّهَـــرِ
يمـــتـــدُّ كـــفـــجـــر منتـــشـــرِ
أو غـــصـنٍ يـرزَحُ بـالـثـــمـــرِ
فـــبنغـــمـــتـــه قَـصَصُ العُـمُـرِ

وهكذا حتى نهاية القصيدة البالغة أربعة وثلاثين بيتًا .

ومثلها فى ذلك المقطعان الأخيران من قصيدته (ما بعد السبت) [٣٦] ، والمقطع الأول من قصيدته (قصة نكرومة) [٣٧] .

(٣٤) ديوانه / ١ : ٢٧١ .
(٣٥) باقة نور / ٢٥ .
(٣٦) السابق / ٤١ .
(٣٧) السابق / ٦٧ .

(هـ) عروض تتراوح بين الخبن والقطع مثل السابقة : على حين يلتزم فى ضربها القطع (فعْلن) : ويمثلها قصيدة (العنقود الأخضر) (٣٨) لعبده بدوى التى يقول فيها :

مــــا زال يضىء بأعـــمــــاقى
ويُطِلُّ بجـــــانب أحــــداقى
أصْــحُــو فـــأراه بأشـــواقى
فـــإذا مـــا مِلْتُ لإطراقى
يــرنــو مَـــــــجْلُوَّ الأوراق
وأراه (عنقـــودا أخـــضــرْ)

والقصيدة مكونة من ثمانية وعشرين بيتا ملتزم فيها قَطْعُ الضرب .

ومثلها فى ذلك المقاطع الثلاثة الأولى من قصيدة (ما بعد السبت) ، والمقاطع الثلاثة الأخير من (قصة نكرومة) .

(و) عروض تتراوح بين الخبن والقطع : مثل السابقتين ، على حين يحدث فى الضرب نوع من الالتزام ، فالبيت الأول والرابع ضربهما مقطوع (فعْلن) ، والبيتان الثانى والثالث ضربهما مذيل (فَعْلانْ) ، وهكذا فى كل مقطوعة. وتمثل ذلك (القصيدة البحرية) (٣٩) لنِزار قبانى التى يقول فيها :

فى مـــرفـــأ عـــينيك الأزرقْ
أمطارٌ من ضـــوءٍ مـــســـموعْ
وشُـــمــــوسٌ دائخـــةٌ وقلوعْ
ترسم رحلتـــهـــا للمطلق

(٣٨) السابق / ٢٣ .
(٣٩) الرسم بالكلمات / ٣٤ .

يستثنى من ذلك المقطوعة الرابعة التى وردت كل أبياتها مقطوعة الضرب:

فى مــرفــأ عــينيك الأزرق
أركض كــالطفل على الصــخــرِ
أســتنشق رائحــة البــحــرِ
وأعــود كــعــصــفــورٍ مُــرْهَقْ

وقد خالف الترتيب فى المقطع السادس حيث وردت الأضرب هكذا : مقطوع - مذيل - مقطوع - مذيل :

فى مــرفــأ عــينيك الأزرق
تتكلم فى الليل الأحــجــارْ
فى دفــتــر عــينيك المــغلق
من خــبــأ آلاف الأشــعــار

والمقطع الأخير الذى وردت فيه الأضرب عكس ما سبق : مذيل - مقطوع- مذيل - مقطوع :

لــو أنــى لــو أنــى بَــحّــارْ
لــو أحــدٌ يــمــنــحــنــى زورقْ
أرســيــت قلوعى كل مــســاءْ
فى مــرفــأ عــينيك الأزرقْ

(ز) عروض تتغير من الصحة إلى التذييل إلى القطع وضربها يتراوح بين القطع والتذييل : غير أن ذلك ملتزم فى كل ثنائية على حدة .

وتمثل هذا النموذج أصدق تمثيل قصيدة (جحود) [٤٠] لنازك الملائكة التى تقول فيها :

فى سكون المــســاءْ ... فى ظلام الــوجــودْ
حــين نام الضــيــاءْ ... واعــتــرانى جــمــودْ

❊ ❊ ❊

---

(٤٠) شظايا ورماد / ٧٢ .

خلت نفـســى أســيــرْ		فـى مـكـان بـعـيــد
فـوق قـلـبـى أثـيـر		تـحـت رجـلـى قـيـودْ

* * *

فـى كـيـانـى فـتـورْ		فـى دمـى نـوْءُ
لَقَّـبُـوه الـشـعـورْ		وهــو لا شــىءُ

* * *

فـى إسـار الألَـمْ		روحـىَ الـمـبـهـمُ
يـا مـعـانـى الـعـدَمْ		آه لـو أفـهـمُ

والقصيدة تقع فى أربعة وثلاثين بيتا تسير على هذا المنوال .

ومثلها فى ذلك (النشيد القومى) [٤١] للعقاد الذى يقع فى ثمانية مقاطع كل مقطع مكون من أربعة أبيات ، كما يمكن أن نعد منها قصيدة (الصباح الجديد)[٤٢] لأبى القاسم الشابى وتقع فى ثلاثة وثلاثين بيتا . كما أن لخليل مطران [٤٣] أنشودة من هذا النمط يتراوح عروضها وضربها بين الصحة والتذييل يقول فيها :

اضْـحـكـى يـا جـنـانْ		غَـرِّدى يـا طـيـورْ
إن هـذا زمـانْ		تَـمَّ فـيـه الـسـرورْ

* * *

بـالـعـفـاف الـمـنـيـرْ		فـى سـمـاءِ الـفِـكَـرْ
الـذكـىِّ الـعـبـيـر		الـجـلـيـل الأثــرْ

* * *

الـمـبـيـن الـسَّـنَـى		مـن حـجـاب الـخـدورْ
مـثـل شـمـس دنـا		عـهـدُهـا بـالـظـهـورْ

(٤١) ديوان العقاد / ٥٨٥ .
(٤٢) ديوان الشابى / ٣٩٥ .
(٤٣) ديوان الخليل / ٢٦٨ .

(ح) يمكن أن نعد من مشطور المتدارك ما أسماه العروضيون القدماء بحر (الممتد) ، وهو مقلوب (المديد) ، وجعلوا وزنه (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) مرتين ، وقالوا إن العرب لم تنظم عليه، وإنما نظم عليه بعض المولدين كقوله :

قد شجانى حبيبٌ واعترانى ادّكارُ ... ليته إذْ شجانى ما شجتْهُ الديارُ

وقول الآخر :

صاد قلبى غَزَالٌ أحورٌ ذو دلالِ ... كلما زِدْتُ حُبّا زاد منى نفورا

ومنه قول أبى العتاهية [٤٤] :

عتبُ ما للخيال ... خبِّرينى ومالى
عتبُ ما لى أراهُ ... طارقًا مُذْ ليالِ

والأولى أن نعد كل شطر مما سبق بيتا من مشطور المتدارك المرفل العروض والضرب ، فيكتب البيتان السابقان كما كتب بيتا أبى العتاهية :

قد شجانى حبيب ... واعترانى ادّكارُ
ليته إذ شجانى ... ما شجتْه الديارُ

❊ ❊ ❊

صاد قلبى غزالٌ ... أحورٌ ذو دلالِ
كلما زدتُ حبا ... زاد منى نفورا

خامسًا : من الشعراء المعاصرين من استخدم المتدارك سباعى التفعيلات ، ويمثل ذلك المقطع الأول من قصيدة (كلمات لا تنسى) [٤٥] لفاروق شوشة الذى يقول فيه :

---

(٤٤) لم أعثر عليهما بديوانه ، وقد ذكرهما صاحب محيط الدائرة / ٣٩ ، ٤٠ .

(٤٥) لؤلؤة فى القلب / ٧٥ .

لو عدنا نقطفُ حلما كان يضيءُ ليالينا
ونلملم أفراحا كانتْ فى الغيب تنادينا
وخطوْنا عَبْرَ الأيام وقد غِبْنَا فى كلماتْ
تحملنا عبر الآفاق وراء الأمسيّاتْ
لو سرنا يا دنياى وديعيْنِ وأليفينِ
لأضاء الكونُ على عينيك وفى عينى

مع ملاحظة ضرورة مد كسرة النون من كلمة (وديعين) فى البيت الخامس ليسلم الوزن ، وأن البيت السادس وحده قد تكون من ست تفعيلات فقط !!

سادسًا : استخدمت نازك الملائكة المتدارك خماسى التفعيلات ؛ ويمثل ذلك قولها فى قصيدة (أغنية لطفلى) [٤٦] :

ماما ماما ماما ماما ماما
برّاقُ الحلْوُ اللّثْغَةِ يَنْوى النوما
والنومُ وراءَ الربْوةِ هَيَّأَ حُلْمَا
والحلم له أجنحةٌ ترقى النجما
والنجم له شفة ويحب اللثما
واللثم سيوقظ طفلى ماما ماما

والقصيدة مكونة من ثلاثة مقاطع مثل هذا المقطع .

تلك نماذج من الشعر صاغها الشعراء على بحر (المتدارك) ، فهل يعقل بعد هذا الثراء الذى ظهر به هذا البحر أن نقبل القول بأن « نقصر أحوال المتدارك على ذلك الوزن الشائع الذى رويت له أمثلة قليلة ولكنها صحيحة النسبة كقصيدة الحصرى وأبيات شوقى » [٤٧] ، أو أن نقول بأن « هذا البحر دخيل على الأوزان العربية جدير بألا يعنى به ، ولا يلتفت إليه » [٤٨] ؟!!!

---

(٤٦) ديوان نازك / ٢ : ٦٥٦ .

(٤٧) موسيقى الشعر / ١٠٨ .

(٤٨) العروض والقافية : دراسة ونقد / ١٤٤ .

٥ - الرمـل

وحدة هذا البحر هى (فاعلاتن) ، فإن تكررت فى البيت ست مرات فهو من الرمل التام ، وإن وردت أربع مرات فالبيت من الرمل المجزوء .

(أ) الرمـل التـــام

١- قال إبراهيم ناجى [1] :

وحـــبـيـبٍ كـــان دُنيـــا أملى ... حُـبُّـهُ المـحـرابُ والكعـبـةُ بَيْـتُـهْ
مَنْ مـــشى يومًـــا علي الوردِ له ... فطـريقى كـانَ شـوكًـا ومَـشـيْـتُـهْ
من ســقى يومًـا بمـاءٍ ظامـئًـا ... فـأنا مِنْ قَـدَحِ العُـمْـرِ سَـقَـيْـتُـهْ
خـــفقَ القلبُ له مُـــخْـــتَلِجًـا ... خَـفْـقَـةَ المـصباح إذْ يَنْضَبُ زَيْتُـهْ
قـــد ســـلانى فـــتنكَّرت له ... وطوى صـفـحـةَ حـبى فطويتُـهْ

وتقطيع البيت الأول يكون هكذا :

وحبيبن	كان دنيا	أمـلـى	حُبْبُهُ لْمح	رابُ وَلْكَعْ	بَةُ بَيْتُهْ
٥١٥١١١	٥١٥١١٥١	٥١١١	٥١٥١١٥١	٥١٥١١٥١	٥١٥١١١
فَعِلاتن	فاعلاتن	فَعِلا	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن

العروض كما هو واضح **محذوفة** ، إذ حذف منها السبب الخفيف . ولا اعتداد فى الرمل بحذف الثانى الساكن لأنه حذف غير لازم ، يحدث ويزول . ويمكنك التحقق من ذلك بتقطيع البيت الثالث . أما الضرب **فصحيح** .

وعلى الصورة السابقة ورد قول عدى بن زيد [2] :

(١) ديوانه / ١٤٧ .
(٢) الأغانى / ٢ : ١٤ .

أبْلغ النُّعمانَ عنّى مَألُكاً ... أنه قد طال حبسى وانتظارى

لو بغير الماءِ حَلْقى شَرِقٌ ... كنتُ كالغصَّان بالماء اعتصارى

ليت شعرى عن دخيل يَفْتَرى ... حيثما أدرك ليلى ونهارى

قاعداً يكرُبُ نفسى بَثُّها ... وحرامًا كان سجنى واحْتِصارى

أَجْلَ نُعْمَى رَبَّهَا أوَّلُكم ... ودُنُوِّى كان منكم واصطهارى

وعليها أيضًا ورد قول على محمود طه فى قصيدة بعنوان (الملاح التائه) [٣] عدتها تسعة وعشرون بيتا :

أيها الملاحُ قُمْ واطْوِ الشراعا ... لِمَ نَطْوى لُجَّةَ الليل سراعا

جَدِّفِ الآنَ بنا فى هينةٍ ... وجْهَةَ الشاطئ سَيْرًا واتّباعا

فغداً يا صاحبى تأخذنا ... موجةُ الأيام قَذْفًا واندفاعا

عبثا تقفو خطى الماضى الذى ... خلتُ أن البحر واراه ابتلاعا

لم يكن غيرَ أُوَيْقاتِ هَوى ... وقفتْ عن دَوْرة الدهر انقطاعا

فتَمَهَّلْ تَسْعَدِ الروح بما ... وهِمَتْ أو تطربِ النفسُ سماعا

وَدَعِ الليلةَ تمضى إنها ... لم تكنْ أولَ ما وَلَّى وضاعا

وله على الوزن نفسه قصيدة بعنوان (عام جديد) [٤] عدتها خمسة وأربعون بيتا مطلعها :

غَنِّ بالهجرة عاما بعد عام ... وادْعُ للحق وبَشِّرْ بالسلام

وتَرَسَّلْ يا صديقى نَغَمًا ... وتنقَّلْ بين موجٍ وغمامِ

وأخرى بعنوان (امرأة وشيطان) [٥] عدتها ستة وثمانون بيتا مطلعها :

أقسمتْ لا يَعْصِ جبارٌ هواها ... أبدَ الدهر وإنْ كان إلها

لا ولا أفلتَ منها فاتن ... قَرَّبَتْهُ واحتوتهُ قَبْضَتَاها

---

(٣) ديوانه / ٣٤ .

(٤) ديوانه / ٥٤٤ .

(٥) السابق / ٥٨١ .

٢- قال أمير الشعراء أحمد شوقى (٦) :

عَلَّمُوه كيف يَجْفُو فجَفَا	ظالمٌ لاقيتُ منه ما كفى
مسرفٌ فى هَجْرِهِ ما يَنْتَهى	أتراهُمْ علَّمُوهُ السَّرَفَا
جَعَلُوا ذنبى لَدَيْه سَهَرِى	ليْت يَدْرِى إذْ دَرَى الذنبَ عَفَا
عرَفَ الناسُ حقوقى عِندَهُ	وغريمى ما درى ما عرفَا

وتقطيع البيت الأول يكون على الوجه الآتى :

عَلْلَمُوهو	كيف يجفو	فجفا	ظالمن لا	قيت منهو	ما كفا
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	///٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلا	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتْ

العروض **محذوفة** ، والضرب أيضا **محذوف** .

ومن هذا الضرب قول الحلاج (٧) :

أنا مَنْ أَهْوَى ، ومَنْ أهْوَى أنا	نَحْنُ روحانِ حَلَلْنا بدنا
نحنُ مُذ كنَّا على عَهْدِ الهوى	تُضْرب الأمثالُ للناس بنا
فإذا أبصرْتَنِى أبْصَرْتَه	وإذا أَبْصَرْتَهُ أبْصَرْتَنا
أَيُّها السائلُ عنْ قِصتِنا	لو ترانا لم تُفرِّقْ بيننا
رُوحُه روحى وروحى روحه	مَنْ رأى رُوحَيْنِ حَلاَّ بَدَنا ؟

٣- قال الحسانى عبد الله تحت عنوان (الجرح الغائر) فى ديوانه (عِفّتُ سكون النار) (٨) :

---

(٦) الشوقيات / ٢ : ١٣٢ .

(٧) ديوان الحلاج / ٥٥ . ورواية البيت الأخير فيه : حَلَّتْ بدنا .

(٨) عفت سكون النار / ٤٢ .

هذه البـــســمـــةُ لا تَفْــهَــمُنِى ... نَحِّــهــا عنّى فــقــدْ فــاتَ الأوانْ
لا تُـدلّـلْ فِـىَّ قـلـبًـــــا ذاويـا ... لَمْ يَجِــدْ عِندكُمُ فَـــضلَ حنان
لا تُهَــــوّنْ من شــــقـــاء لم يَهُنْ ... لا تقلْ : كـان ، فـمـا تمـحـوه (كـان)

وتقطيع البيت الأول :

هاذِ هِلْبَسْ	مَـةُ لاَ تَفْ	هَـمُـنـى	نَحْحِها عَنْ	نِيفَـقَدْفا	تَـلأوَانْ
٥١٥١١٥١	٥١٥١١١	٥١١١	٥١٥١١٥١	٥١٥١١٥١	٥ ٥١١٥١
فـاعـلاتـن	فـعـلاتـن	فـعــلا	فـاعـلاتـن	فـاعـلاتـن	فـاعـلاتْ

العروض **محذوفة** . أما الضرب **فمقصور** ، **والقصر** - كما سبق تعريفه- هو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله .

وبقية القصيدة التى سبقت منها أبيات هى :

كـــيف يَنْسَى دمـــعـــةً نازفـــةً ... فِىَّ طفلٌ لم يُمــتْــهُ الحــدَثـانْ
خـــاف يومـــا أن يُرَى منتــحـبًـا ... فـــانزوَى يَنْشِجُ فى غـيـــر أمـــان
خـــاف أن يســـألُ منكمُ ســـائلٌ ... فِيمَ ذا الدمعُ فَـيُـعْـيـيـه البـيـان
هذه البــــســمـــةُ كـانت بلســـمـــا ... لو تَبَــدَّتْ قــبلَ إيغـال الطعــان
أىُّ جَـدْوى الآنَ ؟ صَـدرٌ مُـثْـقَلٌ ... ودمـــــوعٌ لا تملُّ الـجـــرَيـان
أىُّ عَــوْن بـعـــدَ أن قَـــرَّ الأسى ... بفـــؤادٍ عـــاش دهـراً لا يُعـــان
نَحِّــهـــا عنى ، وعــفــوًا ، أنتــمـــا ... تقـصـدان الخـيـرَ ، لكنْ عـاجـزان
نحِّــهـــا عنى ، فـــمـــا فى طاقـتى ... أن يُجـيـبَ البـشـرَ وجـهٌ أو لســان
وَلَـكَـمْ قـلـتُ : أدارى حَـــــزَنى ... وأُرائـيـكَ وتأبى الـشــفـــتـــان
يا شـقـيـقِى نفـذ الـسـهمُ فـلا ... تَنْكَأِ الجـرحَ ودَعْـــهُ للزمـــان

ولعلى محمود طه قصيدة بعنوان (مصرع سياسى)[٩] تقع فى ستة وعشرين بيتًا يقول فى ختامها :

(٩) ديوانه / ٨٥٤ .

يا زعيمَ الشعب هذى محنةٌ فوقَ ما يحملُ طَوْقُ الزعماءْ
ليست الأولى وقد كنتَ لها غَرضًا ، منه لك الروحُ وِقاء
قدرَ الله، وما قدَّرَهُ ليس يُعفى منه سكان السماء
من يكن مثلَكَ فى إيمانه كيف أدعوه لصبرٍ أو عزاء
إننى أرثى لمصرٍ رجلا مصرُ منّا فيه أَولَى بالرثاء

وخلاصة الأمر فى الرمل التام أن عروضه دائمًا محذوفة ، أما الضرب فيدور بين الصحة والحذف والقصر .

هذا هو المشهور والمتعارف عليه بين العروضيين ، لكنهم أوردوا للرمل التام عروضًا صحيحة لها ضرب مثلها ، ووسموها بالشذوذ [١٠] ، وذكروا من أمثلتها قول الشاعر [١١] :

إن ليلى طال والليلُ قصيرُ طال حتى كاد صبحٌ لا ينيرُ

وقول الآخر :

يا خليليَّ اعذُرانى إننى من حُبِّ سلمى فى اكتئاب وانتحابِ

وقول الثالث :

رُبَّ ليل أخمد الأنوارَ إلا نَورَ ثغر أو مُدام أو ندام
قد نعمنا بدياجيه إلى أنْ سلَّ سيفُ الصبح من غِمْد الظلام

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة للمتنبى يقول فيها [١٢] :

إنمَا بدرُ بنُ عَمّار سحابُ هَطِلٌ فيه ثوابٌ وعقابُ
إنما بدرٌ رزايا وعطايا ومَنايا وطِعانٌ وضرابُ
ما يُجيلُ الطرف إلا حَمِدَتْهُ جَهْدَهَا الأيدى وذَمَّتْه الرقابُ

---

(١٠) حاشية الدمنهورى / ٥٣ .
(١١) انظر : محيط الدائرة / ٧٤ .
(١٢) ديوان المتنبى / ١٤٣ ، وانظر : شرح تحفة الخليل / ٢١١ .

وعدتها تسعة أبيات آخرها قوله :

ليس بالمنكر إنْ بَرَّزْتَ سَبْقًا غيرُ مدفوعٍ عن السَّبْقِ العِرَابُ

وللشاعرة علية الجعار مقطوعتان على هذا الوزن طول كل منهما خمسة أبيات عنوان الأولى (يا بعيد الدار) (١٣) وعنوان الثانية (توأم الروح) (١٤) ، تقول فى الأولى :

يا بعيد الدار فى عينيك داري فيهما أمنى وليلى ونهارى
إننى أحيا على البعد وقلبى يكتوى من لفْحةِ الشوق بنار
إننى أهواكَ فى بُعْدٍ وقربٍ لستُ أخفى الحبَّ يومًا أو أدارى
إن في حبك سعدى وهنائى إن فيه عزتى فيه فخارى
يا بعيد الدار قد طال انتظارى هل يضيع العمرُ مِنّى فى انتظار ؟

وقد استخدمت نازك الملائكة الرمل التام صحيح العروض ، أما الضرب فيختلف بين الحذف والقصر والصحة من مقطوعة إلى أخرى ، مع التزامها تشابه تقفية الأشطر الأولى من كل مقطوعة . تقول فى قصيدتها (فى وادى العبيد) (١٥) :

ضاع عمرى فى دياجير الحياةِ وخَبَتْ أحلامُ قلبى المغرَقِ
ها أنا وحدى على شط المماتِ والأعاصير تنادى زورقى
ليس فى عينى غيرُ العبراتِ والظلال السُّودُ تحمى مفرقى
ليس فى سمعى غيرُ الصَّرَخاتِ أسفًا للعمر ماذا قدْ بَقِى

(١٣) آتحدى بهواك الدنيا / ٢٢ .
(١٤) السابق / ١٨ .
(١٥) ديوانها /١ : ١٩٠ ، وانظر أيضًا (مرثية غريق) من ١١٧ إلى ١٥٣ ، وبعض مقاطع (الغروب) ص ١١٩ ، و (ذات مساء) ص ١٨٨ ، وبعض مقاطع (على وقع المطر) ص ١٩٨ ، و(الخطوة الأخيرة) ص ٦٦١ . وانظر نماذج أخرى للشاعر محمود أبو الوفا فى صفحات ٢٨٢ - ٢٨٣ من (محمود أبو الوفا : دواوين شعره ودراسة بأقلام معاصريه) .

(ب) الرمل المجزوء

هو ما تكون - كما سبق أن بينا - من أربع تفعيلات ، فى كل شطر ثنتان منها.

١- قال إيليا أبو ماضى تحت عنوان (الغِبْطة فكرة) [١٦] :

أيهـــا الشـــاكى اللّيـــالِى ... إنمـــا الـغِـــبْطةُ فِكْرَهْ
رُبّمــا اسْـــتــوْطَنَتِ الكو ... خَ ومـــا فى الكُوخِ كِـــسْـــرَهْ
وخلَتْ منهـــا القـــصـــورُ الـ ... ـعـــاليـــاتُ المُــشْــمَـخِــرَه
تلمسُ الغـــصْنَ المــعَـــرَّى ... فـــإذا فى الغُـــصْنِ نُضْـــرَهْ
وإذا رَفَّتْ عـلـى القَـــفْـــ ... ـــرِ اسْـــتَـــوَى مـــاءً وخُـــضْـــرَهْ
وإذا مَـــسَّتْ حـــصـــاةً ... صَـــقَلَتْـــهـــا فَــهى دُرَّهْ
لـكَ ، مـــا دامتْ لـكَ ، الأرْ ... ضُ ومـــا فَـــوْقَ المَـــجَـــرَّهْ
فـــإذا ضَـــيَّـــعْـــتَـــهـــا فـــالـ ... ـــكَـوْنُ لا يَـعْـــدِلُ ذَرَّهْ

وتقطيع البيت الأول هكذا :

أَيْيهَشْشا	كِلْلَيالى	إنْنَمَلْغِبْ	طَةُ فِكْرَهْ
٥١٥١١٥١	٥١٥١١٥١	٥١٥١١٥١	٥١٥١١١
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن

العروض **صحيحة** والضرب **صحيح** .

ولنزار قبانى قصيدة على هذه الصورة فى ديوانه (أنت لى) [١٧] يقول فيها:

مَرْحَبًا ماردةَ البحر على الأشواقِ طُوفِى
غَمِّسى فى الماء ساقين كتسبيح السيوفِ
وانْبضى حَرْفًا من النارِ على ضلْعِ الرصيفِ
واشْردى أغنيَةً فى الرمل شقراءَ الحروفِ

(١٦) ديوانه / ٤٧١ .

(١٧) أنت لى / ٧٤ .

كما أن لعلى محمود طه قصيدة بعنوان (قُبلة) [١٨] عدتها ثمانية وعشرون بيتا فى سبعة مقاطع يقول فى المقطع الأول منها :

قبلةٌ من ثغرك الباسمِ دنيا وحياةُ
تلتقى الروحان فيها والمنى والصَّبَوَاتُ
لغةٌ وُحِّدَتِ الألْسُنُ فيها واللغاتُ
نَبْعُها القلبُ ومَجْرَاها الشفاهُ النَّضِرَاتُ

وأخرى بعنوان (خمرة الشاعر) [١٩] تقع فى ستة وأربعين بيتا يقول فى مطلعها :

رَبَّتى، رَبَّةُ أشعارى وحبى وغنائى
هِىَ حُورِيَّةُ غابٍ لم تَبِنْ للشعراء
وعروسٌ من بناتِ الجنّ لم تَبْدُ لرائى
مثلها لم يَرَ صيادٌ على صفحة ماءِ
فتنةُ الشاعرِ فى وحدته كلَّ مساءِ

٢- قال العباس بن الأحنف [٢٠] :

إننى ودّعتُ قلبى حين بالحبّ جَمَحْ
غلبَ الهمُّ عليه كلما رَجّى الفَرَحْ

---

(١٨) ديوانه / ٤٩ .

(١٩) السابق / ٤٩٣ .

(٢٠) ديوانه / ٤٥ .

وتقطيع البيت الأول :

إنْـنَـنِـى وَدْ دَعَـتْ قـلـبـى حِـيـنَ بِلْحُبْ بِجَـمَحْ
فـاعـلاتن فـاعـلاتن فـاعـلاتن فـعـلا

العروض **صحيحة** ، والضرب **محذوف** .

وعلى هذه الصورة ورد قول خليل مطران تحت عنوان (غرام طفلين) (٢١):

انت تَبْـغِـى السَّـيَـرَا شـاغـلا عـمـا ترى
مُـؤْثِـرا أن تـعـلَـمَ الـجـا رِىَ مـمـا قـد جـرى
راضـيـا من خِـبْـرة أنْ لا تـجـوز الـخـبـرا
فـإذا مـا كـان لـى حُـسْنُ حظٍّ قُـدرا
طبتُ نفـسًـا لحـديثِ سـقـتَـهُ مـعـتـذرا
عـاطلٌ يَحْلَى متى تُلْـ ـقِ عليـه نظَرَا

مع ملاحظة تصريع البيت الأول ومن ثم جاءت العروض محذوفة مثل الضرب، بيد أن ذلك غير مقبول فى البيت الرابع ، ولعله خطأ من الناشر ، وربما كانت رواية البيت :

فـإذا مـا كـان لـى مـن حـسـنِ حظ قـدرا

وعلى الصورة نفسها قال أحمد رامى تحت عنوان (إن حالى فى هواها) (٢٢):

إن حـالـى فـى هـواهـا عَـجَـبٌ أىُّ عَـجَـبْ
لـيس يُرْضـيـنى رضـاهـا ثم يُشْـقـينى الـغـضَبْ
فـإذا طال جَـفَـاهـا جَـدَّ لى منه سَـبَبْ
فَـتَـطَلَّبْتُ صَـفَـاهـا وإلـيـهـا الـمـنـقَـلَبْ

* * *

وصلُهـا عـذْبُ الـمـجـانى من افـانـين الْغَـزَلْ

(٢١) ديوان الخليل / ٢٢٣ .

(٢٢) ديوان رامى / ١٨٧ .

هجـــرُها حُلْوُ المــــعـــانى　　　بـــاعـــثٌ نـــورَ الأمـــلْ
هـى شُـــغْلٌ فى الـتــــدانى　　　وهـى فـى الـبـــعـــد عَـلَلْ
أصــــبــــحَتْ كـلَّ الأمـــانى　　　والأمـــــــــانــى لا تُـمَــلْ

وقال أحمد مستجير تحت عنوان (يا قلب) [٢٣] :

قـــــد بكيتَ الـيـــــومَ قُلْ لـى　　　مـــا الذى قـــد أوجـــعَـكْ ؟
ذكـــــــــــريـــاتُ الأمــسِ والآ　　　لامُ هـزّتْ مـــضـــجـــعـك
أم بقـــايـا مـن ثـرى الـمـــا　　　ضـــى تـــنـــادى أضـــلُـعَـــكْ ؟
ووجـــــومٌ ودمــــــــوعٌ　　　قـــــد بَـرَتْ قـلبـى مـــــعـك

٣- قال حامد طاهر تحت عنوان (اذكرينى) [٢٤] :

أنـا لـم أطُـرقْ ســــوى بـا　　　بـكِ لـم أطـرُقْ سِـــــــوَاهْ
فـــاذكــــرى أنْكِ دُونَ الْـــ　　　ـقَلْب أغـلقْتِ الـحـــيــــاهْ

وتقطيع البيت الأول :

أَنَـلَمْ أَطْـ رُقْ سوابا　　　بك لم أطـ ـرق سـواه
فـعـلاتن فـاعـلاتن　　　فـعـلاتـن فـاعـلاتْ

العروض **صحيحة** ، والضرب **مقصور** .

وهذه الصورة مستحدثة ، لم يُشر إليها العروضيون القدامى .

وعلى هذه الصورة ورد قول صالح جودت ترجمة عن توفيق الحكيم [٢٥] :

حـيـنمـا ضَلَّ الهـدى واغـتـال قـابيلُ أخـاه

---

(٢٣) عزف ناى قديم / ٩٠ .
(٢٤) نافذة فى جدار الصمت / ٨٠ .
(٢٥) الله والنيل والحب / ٢٠٦ .

اقشعرَّت أرضُنا العذراء من مرأى دماه
فإذا أول زلزال على وجه الحياه

وقوله ترجمة عن علية فهمى [٢٦] :

لهْفَ نفسى إذ تلاقَيْنَا على عهدٍ وثيقْ
أىَ نارٍ بين كفَّيْنا سرتْ ؟ أى حريق ؟!
عجبا كيف أفقنا من هوى ليس يفيق ؟
وتفرَّقْنا مع الأيام كلٌّ فى طريق

وقوله ، ترجمة عن سفير الأرجنتين فى القاهرة ، عن النيل [٢٧] :

أيُّها السارى على بحر الليالى كالسفين
حاملا من سيرة الماضى عبيرَ الخالدينْ
وأساطيرَ الخوالى وتراث الغابرين
قُلْ لِمَنَ يسألُ عن عمرك : ما عُمْرُ السنين ؟
أنت يا نيلُ شبابٌ دائمٌ فى كلِّ حين

وقول شوقى على لسان أنطونيو فى (مصرع كليوباترا) [٢٨] :

أيها الشَّادِى إياسٌ بَلَغَ السُّكْرُ مَداهْ
أنا لا أطربُ حتى أسمعَ (الحبُّ الحياة) !!

٤- قال ابن عبد ربه [٢٩] :

يا هِلالاً فى تَجَنِّيه وقضيبا فى تَثَنِّيه

(٢٦) السابق / ٢٢٩ .
(٢٧) السابق / ٢٣٥ .
(٢٨) مصرع كليوباترا / ٤٣ .
(٢٩) العقد الفريد / ٦ : ٢٧٣ .

والذى لستُ أُسَـمِّيـ	ـهِ ولكنّى أُكَنِّيـه
شادنٌ ما تَقْدِرُ العَيْـ	ـنُ تراه من تَلألِيه
كلما قابَلَهُ شَخْـ	ـصٌ رأى صورتَهُ فيه
« لان حتى لو مشى الذّرُّ (م)	عليه كاد يُدْميه »

والبيت الأخير هو شاهد العروضيين على هذه الصورة ، ضمنه صاحب العقد الفريد مقطوعته ، وتقطيع هذا البيت :

لان حَتْتَا	لَو مَشَذْذَرْ	رُعَلَيْه	كاد يدميهْ
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتُ	فاعلاتان

العروض **صحيحة** ، أما الضرب **فمسبّغ** .

والتسبيغ : زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف .

وليس لهذه الصورة - فيما أعلم - نماذج أخرى تعضدها مما يرجح أنها صناعة عروضية .

٥- قال إيليا أبو ماضى من قصيدة بعنوان (هاتها) (٣٠) :

هاتها فى القدحِ	نسمةً فى شَبَحِ
هاتِها فالنفسُ فى	حاجة للفرَحِ
واسْقِنِيها كوثَرًا	وعلىَّ اقْتَرِحِ
إن تكنْ قد حُرِّمَتْ	فعلى المستقبحِ

وتقطيع البيت الأول :

هاتِها فِلْ	قدحى	نَسْمَتَنْ فى	شَبَحى
فاعلاتن	فَعِلا	فاعلاتن	فَعِلا

(٣٠) ديوانه / ٢٤٢ .

العروض **محذوفة** وضربها **مثلها** .

وهناك من يرى الأبيات السابقة وأمثالها من مشطور المديد ، اعتمادا على أن الدائرة التى استخرج منها تفرض كونه مكونا من ثمانى تفعيلات (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) فى كل شطر ، بل بالغ بعضهم فى زعمه أن أمثال هذه الأبيات من المديد التام وأنها مصرعة، وذلك كله اعتماد على افتراضات لا يؤيدها الواقع الشعرى، ومن ثم اتبعنا رأى الزجاج فى عد هذه المقطوعة من مجزوء الرمل[٣١].

ومن أروع النماذج التى جاءت على هذه الصورة قول السلكة أم السليك [٣٢] :

طاف يبغى نجوة	من هلاك فهلك
ليت شعرى ضَلَّةً	أىُّ شىء قتلك ؟
أمريض لم تُعدْ	أم عدوٌّ خَتَلَكْ؟
أم تولَّى بك ما	غال فى الليل السَّلَكْ
والمنايا رَصَدٌ	للفتى حيثُ سَلَكْ
أىُّ شىء حسن	لفتى لم يَكُ لك؟
كلُّ شىء قاتلٌ	حين تلقَى أجلك
طال ما قدْ نِلْتَ فى	غير كَدٍّ أملك
إن أمرًا فادحا	عن جوابى شغلك
سأعزِّى النفسَ إذْ	لم تُجبْ من سألك
ليت قلبى ساعةً	صبرَه عنك ملك
ليت نفسى قُدمت	للمنايا بدلك

وللبهاء زهير قصيدة على هذا الوزن ، وسمها المحققان سهوا بأنها من مشطور الرمل ، وهى من مجزوئه ، وعدتها اثنا عشر بيتا يقول فيها [٣٣] :

---

(٣١) انظر حاشية الدمنهورى / ٥٣ ، ومحيط الدائرة / ٣٧ ، ٧٥، ٧٦ ، وشرح تحفة الخليل / ١١١.

(٣٢) ديوان الحماسة / ٣٧٩ ، ٣٨٠ .

(٣٣) ديوانه / ١٦٣ .

تائـهٌ مـــــــا أَصْـلَـفَـــــــهْ ويْـحَ قـلـبٍ أَلِـفَـــــــــهْ
كــــــــاد أن يُـتْـلِـفَـــــــهْ ليــــــتــــــه لـو أتْـلَـفَـــــهْ
أىُّ روضٍ زاهـــــــــــــــــــرِ لـم أصـل أن أقـطـفـــــــه
وقـــــــضـــــــيـب نـاعـم لـم أطـق أن أعـطـفـــــــه
أخـلـف الـوعـــــد ومـــــــا خـلـتُـــــه أن يـخـلـفـــــه

وللشاعر محمد الأسمر قصيدة بعنوان (أين ميزان الحمى) [٣٤] تقع فى خمسة وأربعين بيتا مطلعها :

صـــاح والـذكْـــرَى عِـبَـــرْ هـذه خــــيْـــرُ الـذِّكَـــرْ
أيـن مـــيـــزانُ الـحِـــمَـى والـوزيـرُ الـمــقـتَــــدِرْ
والـــذى إن يُـذْكَـــرِ الْـــ ـخَـــيْـــرُ فى يومِ ذُكِـــرْ

خلاصة الأمر أن مجزوء الرمل تكون عروضه صحيحة وضربها إما صحيح مثلها ، أو محذوف ، أو مقصور ، أو مسبغ . وربما جاءت العروض محذوفة وضربها مثلها .

(جـ) الرمل المشطور

استخدم الشعراء المعاصرون الرمل مشطورا ، بحيث يكون البيت الشعرى مكونا من ثلاث تفعيلات فقط ؛ فتكون عروضه هى ضربه ، وقد صيغت عليه النماذج الآتية :

١- الضرب الصحيح :

وتمثل هذا الضرب قصيدة لنازك الملائكة تتكون من ستة مقاطع ، كل مقطع عبارة عن ثمانية أبيات ، لكل مقطع قافية مخالفة . تقول فى المقطع الأول [٣٥] :

---
(٣٤) ديوان الأسمر / ٦١٢ .
(٣٥) ديوانها / ١ : ٦٣٠ .

فى دمى لحنٌ من الشـوق جديدُ
والمجـالىُّ حـوالىَّ نشيدُ
ليلتى هَذى ابتسـامٌ وسُعودُ
طاف بالأفْق فغنّاهُ الوجودُ
هى يا قيثارتى لحنٌ سعيدُ
هى شعرٌ، هى وحْىٌ ، هى عُودُ
هذه الليلةُ للعالم عيدُ
وهى يا قيثارتى الحلم الوحيدُ

وفى ديوان العقاد قصيدتان على هذه الصورة اتخذتا نظام الرباعيات بحيث اتحد روى الشطر الرابع فى كل المقطوعات ، والأولى من الشاعر محمود عماد [٣٦] وتقع فى إحدى عشرة رباعية ، والثانية رد من العقاد عليه فى عشر رباعيات [٣٧] ملتزم فيها ما التزم المرسل فى قصيدته ، والضرب فى جميع الأشطر صحيح (فاعلاتن) .

كما أن قصيدة (الجندول) [٣٨] لعلى محمود طه استغلت معطيات هذا البحر فى صورته المشطورة الصحيحة الضرب فجاءت قمة فى الروعة والجمال ، ونظامها أقرب إلى نظام الموشحات منه إلى نظام القصائد المعروف .

ولصالح جودت قصيدة على هذا الوزن فى اثنى عشر بيتا بعنوان (غَضْبى)[٣٩] ، وأخرى فى ثمانية عشر بيتا بعنوان (حب جديد) [٤٠] ، وثالثة فى أربعين بيتا بعنوان (أحلام المنصورة) [٤١] وإن اتخذت نظام المقطوعات .

---

(٣٦) ديوان العقاد / ٦٨ .
(٣٧) السابق / ٦٩٠ .
(٣٨) ديوانه / ٢٢٥ .
(٣٩) الله والنيل والحب / ٢٣ .
(٤٠) السابق / ٥٠ .
(٤١) السابق / ٢٥ .

٢- الضرب المحذوف :

ويمثله قول العقاد فى قصيدة بعنوان (القمراء) [٤٢] :

كلمـــا أشــرقَ فى الليل القَــمَــرْ
وسـهـا الناسُ ولاذُوا بالحُجَــرْ
خِلتُ أرواحًــا تداعتْ للسَّمَــرْ
زُمَــرًا تهمسُ من حول زُمَــرْ :
أن هذا الحسنَ لا يمضى هَدَرْ
حيثما أسفر نورٌ وانتشَــرْ
وحــلا فى خلوة الليل السَّهَــرْ
فـهـنا لا رَيْبَ حسٌّ وبَصَــرْ
شيمةُ المسحور يقفُو من سَحَرْ

٣- الضرب المقصور :

وتمثله قصيدة بعنوان (تسمعون الآن) [٤٣] لمحمود أبو الوفا عدتها ثمانية عشر بيتًا يقول فيها :

نسمعون الآن شكوى الفقراءْ
دائمًــا يشكون ظلم الأغنياءْ
مــا الذى تشكونه يا جُحَداءْ
عندنا الراديو وسهراتُ المساء
وليالى أم كلثوم الوضَاءْ
ليلةٌ واحدة فيها الغَنَاءْ
عن غذاء وكساء ودواء
بل عن السودان أيضًا والجلاءْ

. ديوان العقاد / ٤٢٩ .

.) محمود أبو الوفا / ١٩٣ .

وله أيضًا قصيدة نشرت فى ديوان خاص سنة ١٩٥٢، وأعيد نشرها فى مجموعة دواوينه تحت عنوان (عنوان النشيد) ، عدتها اثنان وخمسون وثلاثمائة بيت[٤٤] ، سارت كلها على الرمل المشطور ، وتراوحت أضربها بين الصحة والقصر والحذف ، كما أن له قصيدتين أخريين من مشطور الرمل : الأولى بعنوان (يا بنات النيل) [٤٥] مكونة من تسعة عشر بيتًا ، والثانية بعنوان (انتظارى طال) وتقع فى أربعين بيتًا [٤٦] .

وللعقاد قصيدة بعنوان (بنيته) [٤٧] سار فيها على نظام المخمسات ، فغير فى قوافى الأشطر الأربعة الأولى ، والتزم روى الشطر الخامس ، وجاء الضرب مقصورًا فى جميع المقطوعات عدا المقطوعة الرابعة من القصيدة الواقعة فى ست خماسيات .

وللعقاد أيضًا قصيدة مطولة بعنوان (آه من التراب) [٤٨] قالها فى رثاء الأديبة مى زيادة ، وهى مكونة من ثمانى عشرة خماسية سار فيها على النظام السابق.

أما الشاعر المهندس على محمود طه فله مطولتان من مشطور الرمل : الأولى بعنوان (بين الحب والحرب) [٤٩] وتقع فى مائة وثمانية أبيات مقسمة على تسعة مقاطع كل مقطع اثنا عشر شطرًا ، استخدم الضرب الصحيح فى المقاطع : الأول والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع والثامن ، والضرب المحذوف فى المقطع الثانى ، أما المقطع التاسع والأخير فكان الضرب فيه مقصورًا .

وأما الثانية فعنوانها (فاروس الثانى) [٥٠] وطولها اثنان وسبعون شطرًا

---

(٤٤) محمود أبو الوفا / ٤٢ .

(٤٥) السابق / ١٩٨ .

(٤٦) السابق / ٢٠١ .

(٤٧) ديوان العقاد / ٦٩٢ .

(٤٨) ديوان العقاد / ٢١٤ .

(٤٩) ديوانه / ٦٣٥ .

(٥٠) السابق / ٦٥٧ .

مقسمة أيضًا على تسعة مقاطع ، كل مقطع ثمانية أشطر ، وورد الضرب مقصورًا فى المقطع الأول ، ومحذوفًا فى المقطع الثامن ، وصحيحًا فى بقية المقاطع .

وكل ما سبق استخدامات للرمل لم يشر إليها العروضيون ، ولكن الشعراء المعاصرين بحسهم المرهف وشاعريتهم المحلقة استخدموا معطيات هذا البحر التى قررت له فى نمطَيْهِ التامِ والمجزوءِ ، ونفذوها ببراعة فائقة فى وزنه المشطور الذى يحسب لهم دونما أدنى شك .

٦- الكامل

تفعيلة هذا البحر تتكون من فاصلة صغرى ووتد مجموع (١١١٥١١٥) ، أى (مُتَفاعِلُنْ) . وينتج عن تكرارها ست مرات ، ثلاث فى كل شطر ، بيت من الكامل التام ، أما إذا تكررت أربع مرات ، فى كل شطر ثنتان ، فذلك الكامل المجزوء .

(أ) الكامل التام

١- قال إيليا أبو ماضى تحت عنوان (الفيلسوف المجنَّح) [1] :

يا أيها الشادى المغرّدُ فى الضحى ... أهواكَ إن تُنْشِدْ وإن لم تُنْشِدِ
طوباك إنك لا تفكِّرُ فى غدِ ... بَدْءُ الكآبةِ أن تفكِّرَ فى غدِ
إن كنت قد ضيَّعْتَ إلْفَكَ إننى ... أبكى على إلْفى الذى لم يُوجَدِ

وتقطيع البيت الأول يكون هكذا :

يا أييهش	شاد لمغر	رد فضضحا	أهواك إن	تنشد وإن	لم تنشدى
٥١١٥١٥١	٥١١٥١٥١	٥١١٥١١١	٥١١٥١٥١	٥١١٥١٥١	٥١١٥١٥١
متْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	متْفاعلن

العروض **صحيحة** ، والضرب أيضا **صحيح** ، وليس سكون ثانى التفعيلة فى هذا النوع بلازم .

ومن هذا النمط قول نِزار قبانى فى قصيدة بعنوان (بريدها الذى لا يأتى) من ديوان (الرسم بالكلمات) :

---

(١) ديوانه / ٢٥٥ .

حجرية الإحساس لن تتغيرى ... إنى أخاطبُ ميتًا لن يسمعا
ما أسخفَ الأعذارَ تَبْتَدِعينَها ... لو كان يمكننى بها أن أقنعا
سنةٌ مضتْ وأنا وراءَ ستائرى ... أستنظر الصيفَ الذى لن يرجعا
كلُّ الذى عندى رسائل أربعٌ ... بقيتْ - كما جاءتْ - رسائلَ أربعا
هذا بريدٌ، أم فتاتُ عواطفٍ ... إنى خُدِعْتُ ، ولن أعودَ فأُخْدعا
يا أكسلَ امرأةٍ تخُطُّ رسالةً ... يا أيها الوهْمُ الذى ما أشبعا
أنامِنِ هواكِ ومن بريدك مُتْعَبٌ ... وأريدُ أن أنسى عذابكما معا
لا تُتْعِبى يدَك الرقيقةَ إننى ... أخْشى على البَلُّورِ أن يَتَوَجَّعا
إنّى أريحُكِ منْ عناء رسائلٍ ... كانتْ نفاقًا كلُّها وتَصنُّعا
الحرفُ فى قَلبى نزيفٌ دائمٌ ... والحرفُ عندك ما تَعدَّى الإصبعا

٢- قال الشاعر محمود غنيم فى (جمال الريف) من ديوانه (صرخة فى واد):

عشقُوا الجمالَ الزائفَ المجلوبا ... وعشقتُ فيك جمالَكَ الموهوبا
قدَّسْتُ فيك من الطبيعة سرَّها ... أنعِمْ بشمْسك مشرقا وغروبا
ولقدْ ذكرتُك فادكَرْتُ طفولتى ... وتمائمى . طُوبَى لعهدك طُوبَى

وتقطيع البيت الأول :

وعشقت فى	كَ جمالكَ لْ	موهوبا	عَشِقُلْجما	لَزْزَائِفَلْ	مجلوبا
٥//٥///	٥//٥///	٥/٥/٥/	٥//٥///	٥//٥/٥/	٥/٥/٥/
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفاعل	مُتَفاعلن	مُتْفاعلن	مُتْفاعلْ

العروض **صحيحة** ، ولعل هذا القول لا يروقك ، لأنك تراها مقطوعة !!

وأنبهك إلى أن هذا القطع إنما جاء بسبب التصريع ، **والتصريع** : هو تغْيِيرُ العروض عما تستحقه حتى توافق الضرب فى وزنه وقافيته (٢)، ويحدث ذلك عادة

(٢) انظر شفاء الغليل / ٢٦٠ ، ونهاية الراغب / ٩٦ ، وصفحة ٣٣٦ وما بعدها من هذا الكتاب .

فى مطلع القصيدة ، وقد يحدث التصريع فى داخل القصيدة . والدليل على ما نقول هو تقطيع البيت التالى :

قدْدَسْتُ فى	كَ مِنْ طَطَيب	عَـةِ سِـرْرَهـا	أَنْعِمْ بِشَمْ	سِكَ مَشْرِقَنْ	وَغُـــــرُوبـا
٥١١٥١٥١	٥١١٥١١١	٥١١٥١١١	٥١١٥١٥١	٥١١٥١١١	٥١٥١١١
مُتْفاعلن	مُـتَـفـاعلن	مُـتَـفـاعلن	مُـتْـفـاعلن	مُتَفاعلن	مُـتَـفـاعِلْ

فقد ظهر لك أن العروض قد عادت لصحتها !! أما الضرب فهو **مقطوع** فى القصيدة كلها ، ومنها :

حَـيَّـيتُ فـيكَ الـثـابتـين عـقـائداً   والطـاهـريـن سَـــرَائـرًا وقـلـوبـا
والذاهبـاتِ إلى الحـقـولِ حـواسـرًا   يَمْـشى العـفـافُ وراءَهُنَّ رقـيـبـا
سَلَبَتْ عـذاراكَ الزهورَ جـمـالَهـا   فـبكتْ تُريدُ جـمـالَهـا المـسلوبا
كستِ الطبـيعـةُ وجْهَ أرضك سندسـا   وَحَـبَتْ نـسـيـمكَ إذْ تَضَوَّعَ طِيـبـا
بُسُطٌ تُظللُهـا الغـصـونُ فـأينمـا   يَمَّـمْتَ خِلْتَ سُـرادقـا منصـوبا
مالتْ على الماء الغصونُ كما انْحَنَتْ   أمٌّ تُقَـبِّلُ طِفلَهـا المـحـبـوبا

٣- قـال الحـسـانى عـبـد الله تحت عنوان (لـن يرجع المـاضى) فى ديوانه (عِفْتُ سكونَ النار) :

إنْ كنتِ كُنتِ عَلمتِ مـا الْقَى ولَمْ   تُعْنَىْ فَـجُـرمُك أعْظَمُ الجُـرْمِ
أوْ كُنتِ والأحـجـارُ قـدْ عَلِمَتْ بِهِ   لمْ تعلمى فَلْتَـقْـبلى حُكْمى
لنْ يَرْجعَ المـاضى الذى أهْدَرْتِنِى   فـيـهِ ولَمْ تَرعَىْ بـه هَـمِّى
قـولى أيا مَنْ هانت الكلمـاتُ عنـ   ـدك : ظالمٌ مـسـتـعْـذِبُ الظُّلْم
إنى شـقـيتُ لِعِبْـرةٍ ، فـإذا رجَـعْـ   ـتُ شـقـيتُ فى أمـسى وفى يَوْمى

وتقطيع البيت الأول هكذا :

إن كنت كنـ	تِ علمْتِ ما	ألقـــا ولم	تُعْنَىْ فَجُرْ	مُكِ إعظم لْ	جـــرمى
٥١١٥١٥١	٥١١٥١١١	٥١١٥١٥١	٥١١٥١٥١	٥١١٥١١١	٥١٥١
مُتْفـاعلن	مُتَفـاعلن	مُـتْفـاعلن	مُتْفاعلن	متـفـاعلن	مُـتْـفـا

العروض - كما هو واضح - **صحيحة** ، أما الضرب فقد حدث فيه تغييران :

١- حذف الوتد المجموع ، وهذا يسمى **حذًّا** .

٢- تسكين الثانى المتحرك ، ويسمى **الإضمار** .

فالضرب على هذا **أَحَذُّ مُضْمَرٌ** .

وقد رفض أستاذنا المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس هذا النمط من الكامل (الصحيح العروض وضربه أحذ مضمر) قائلا : إنه لم يظفر بقصيدة واحدة تمثل هذه الحال ، ولكنه عثر على أبيات متناثرة فى أثناء قصائد قديمة عروضها حذاء وضربها أحذ مضمر ، واستنبط من ذلك أن مثل هذا النظام فى بحر الكامل لا يرد فى كل أبيات القصيدة كما يقول أهل العروض ، ويجب أن يُلتمس لتلك الأمثلة المتناثرة فى الشعر القديم تفسير خاص ، ولا يتخذ منها قاعدة عامة لأوزان هذا البحر (٣) . وذهب هذا المذهب أيضًا الدكتور عبد الله الطيب (٤) .

وقد كفانا مئونة الرد على هذه المقولة الأستاذ عبد الحميد الراضى فى كتابه (شرح تحفة الخليل) ، إذ فند هذا الزعم مستدلا على صحة ما ذهب إليه العروضيون بذكر قصائد كاملة سارت على هذه الصورة من الكامل ، ورادا على المرحوم الدكتور أنيس قوله بوجود أبيات من هذه الصورة فى أثناء صور أخرى بأن العروضيين سموا مثل ذلك (الإقعاد) وهو عيب من عيوب الشعر ، فكيف يعدونه عيبا ، ثم يجعلونه قاعدة (٥) ؟!!

---

(٣) موسيقى الشعر / ٦٦ ، ٦٧ .

(٤) المرشد / ١ : ١٦١ .

(٥) انظر : شرح تحفة الخليل / ١٧٢ - ١٧٥ .

وقد عالج هذه القضية مرة أخرى الصديق الدكتور محمد الطويل بمقال بعنوان (نادر الكامل) وأورد نماذج أخرى فوق ما أورده الأستاذ الراضى [٦] .

ونضيف إلى ما ذكره الباحثان من نماذج قول أبى دهبل الجمحى [٧] :

عقم النساء فما يلدْنَ شبيهه ... إن النساءَ بمثله عُقْمُ
متهلِّلٌ بنَعَمْ، بلا متباعدٌ ... سيّانِ منه الوفْرُ والعُدْمُ
نزرُ الكلام من الحياء تخاله ... ضمنًا وليس بجسمه سُقْمُ

وقول العباس بن الأحنف [٨] :

ليس الخلىُّ من الهوى كمعذّبِ ... لم يُمْس من حرِّ الهوى خِلْوَا
حسب الهوى جَوْرا فقد بلغ الهوى ... بى يا محمدُ غايةَ البلوى
أبقى الهوى لأخيك نفسا حرة ... حَرَّى وجسما ناحلا نِضْوا
وإذا انتهى الداء العياءُ بأهله ... يومًا فداء أخى الهوى الأدوا

وقول أبى نواس [٩] من قصيدة فى ثمانية أبيات :

لا تذهلَنَّ عن ابنةِ الكَرْمِ ... فيها تماسُكُ قوةِ الجسم
واعلم بأنك إن لهجتَ بغيرها ... هطلتْ عليك سحابةُ الهمِّ
وإذا شهدتَ عدوَّها فى مَحْفَلٍ ... فاقصدْ إليه بأقبح الذمِّ
وإذا شربتَ فكن لها متمطِّقا ... حتى تَبيَّن طيِّبَ الطعم

ولإيليا أبى ماضى تسعة أبيات فى قصيدة (الشاعر والملك الجائر) [١٠] يقول فيها :

---

(٦) مجلة الشعر القاهرية عدد يوليو ١٩٨١ م .
(٧) الأغانى / ٧ : ١٣٤ .
(٨) ديوانه / ١٦٣ .
(٩) ديوانه / ٦٩٤ .
(١٠) ديوانه / ٧٩١ .

القصر ينبئ عن مهارة شاعر لَبقٍ ويخبرُ بعده عنكا
هو للأولى يدرون سرَّ جماله فإذا مَضَوْا فكأنه دُكًّا
ستزول أنت ولا يزولُ جلالُه كالفلكِ تبقَى إن خَلَتْ فُلْكَا

ثم غير القافية فى الأبيات الستة التالية فقال :

والروض ؟ إن الروضَ صَنْعَةُ شاعر سمْحِ ضروبٍ رائقٍ جزلِ
وشَّى حواشيهُ وزيَّنَ أرضه بروائع الألوان والظلِ

إلى آخر الأبيات .

أما الإقعاد : الذى تحدث عنه الباحثون فهو : أن تبنى بعض أبيات القصيدة على عروض من أعاريض بحرها وبعضها الآخر على عروض أخرى ، كما فى قول أبى دلامة [١١] :

إنى لأحسبُ أن سأُمْسى ميتًا او سوف أصبحُ ثم لا أمسى
من حب جارية الجنيد وبغضه وكلاهما قاضٍ على نفسى
فكلاهما يشفى به سَقَمِى فإذا تكلم عادَلى نكْسى

إذ إن عروض البيتين الأولين صحيحة (متفاعلن) فى حين وردت عروض الثالث حذاء (متفا) .

وهناك عيب مناظر للإقعاد بيد أنه يحدث فى الضرب وهو **التحريد** ، ومعناه أن تبنى بعض أبيات القصيدة على ضرب من أضرب بحرها وبعضها الآخر على ضرب آخر [١٢] .

خلاصة الأمر فى الكامل التام أنه إذا كانت عروضه صحيحة أمكن أن يأتى

---

(١١) الأغانى / ١٠ : ٢٧٠ ، وانظر نماذج أخرى جـ٥ ، ص ١٢٥ ، جـ ١٦ ، ص ١٧٨ ، جـ١٧ ، ص٣٩٤، جـ ١٩ ، ص ٣٠٩ .

(١٢) حاشية الدمنهورى / ١٠٢ .

ضربه **صحيحًا** ، **ومقطوعًا** ، **وأحذَّ مضمرا** ، والأخير أقل الثلاثة ورودًا فى الشعر العربى .

ومن النماذج التى لم يعتد بها العروضيون ما إذا ورد الكامل التام صحيح العروض مذيل الضرب ، **والتذييل** : زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع . من ذلك قول أبى العتاهية من قصيدة فى ستة عشر بيتا [١٣] :

لله دَرُّ ذوى العقول المشْعَبَاتْ ... أخذوا جميعًا فى حديث التُّرَّهَاتْ
وأما وربِّ المسجديْن كليهما ... وأما ورب منى ورب الراقصاتْ
وأما ورب البيت ذى الأستار والـ ... ـمَسْعَى وزمزمَ والهدايا المُشْعَرَاتْ
إن الذى خُلِقَتْ له الدنيا ، وما ... فيها لنا ذلٌّ ، يجلُّ عن الصفاتْ

وله على الوزن نفسه قصيدة أخرى عدتها عشرة أبيات مطلعها [١٤] :

اهل القبور عليكمُ منى السلامْ ... إنى أكلمكم وليس بكم كلامْ
لا تحسبوا أن الأحبةَ لم يَسُغْ ... من بعدكمْ لهمُ الشرابُ ولا الطعامْ

وله أيضًا بيتان آخران على الصورة نفسها [١٥] :

وللشاعر محمد طاهر الجبلاوى قصيدة بعنوان (إلي جوار البحر) [١٦] عدتها ستة عشر بيتًا سار فيها على نظام الثنائيات ؛ لكل بيتين قافية ، ومن ثم استخدم الضرب المذيل فى الأوليين والخامسة والسابعة والثامنة . يقول فى بداية هذه القصيدة :

يا بحرُ صوتُك فى المساء يهزُّنى ... فأنام أحلم بالسعادة من صداهْ
وكأنَّ موجَك أرغُنٌ فى خاطرى ... تشدو على أوتاره لحنَ الحياهْ

وللمرحوم كامل الشناوى مقطوعة بعنوان (ظمأ وجوع) [١٧] يقول فيها :

---

(١٣) ديوانه / ٧٤ .
(١٤) السابق / ٣٨٨ ، وانظر شرح تحفة الخليل / ١٦٤ .
(١٥) السابق / ٤٠٥ .
(١٦) من بقايا الكأس / ٤٤ .
(١٧) لاتكذبى / ٦٥ .

أحـــبـــتُــهـــا وظننتُ أن بقلبـــهـــا — نبـــضًـــا كـقـلبـى لا تقـــيّـــده الضـلوعْ

أحـــبـــبـــتُـــهـــا وإذا بهـــا قلب بلا — نبضٍ سـراب خـادعٌ ظمــأ وجـــوع

فـتـــركــتُــهـــا لـكن قَلْبِىَ لم يـزلْ — طفـلاً يعـاوده الحنينُ إلى الرجـوع

فـإذا مـررْتُ وكم مـررتُ ببـيــتـهـا — تبكى الخطى منى وترتعـد الدمـوع

وللشاعرة علية الجعار بيتان بعنوان (أنا) [١٨] تقول فيهما :

أنا لا أريد .. إذا أردتُ .. ولا أشـــــاءْ — فـــإرادتى فى أن أُسَلِّمَ لـلـقـــضـــاءْ

أنا دُمْـيَـــةٌ قـدَرِى يحــرِّكُ خطوَها — فى الأرض، أفعلُ ما يُخطِّط فى السماءْ

كما ورد الكامل التام صحيح العروض مُرَفَّلَ الضرب ، كما فى قصيدة لمحمد ابن أحمد الصَّعْدىّ الأصل ، الصنعانى المولد والمنشأ ، المتوفى ١٢٢٣ هـ ، يقول فيها مستخدما قافيتين فى كل بيت [١٩] :

صبٌّ يؤرّقُـه النسـيم إذا سـرى — من نحـو صنعـا — حـامـلا طِيبَ الرسـائلْ

ويثـيـر لوعَـتـه الحمـامُ إذا علتْ — فى الدوح فَرْعا — والزهـورُ له غـــلائلْ

وغـدتْ تُردِّدُ فى الغصون هديرها — وتميد سجْعا — تدْعى شجـو البـلابلْ

وهى قصيدة من اثنين وعشرين بيتا أرسلها الشاعر من الحديدة إلى محمود ابن على الشوكانى المتوفى سنة ١٢٥٠ هـ، فأجابه الأخير بقصيدة فى واحد وعشرين بيتا على الوزن والقافية ، يقول فى مطلعها [٢٠] :

قلبٌ تقلب فى فنونٍ من جنو — ن العشق طبعا — فى رُبىَ تـلـك المنـازلْ

يُذْرى دمـوعَ عيـونه محـمـرَّةً — وتْرا وشـفـعـا — مِن هوى ظبْى الخمـائلْ

سلْ عنه هل طابتْ له يا ريم را — مت أرض صنعـا — فى ضحـاها والأصـائل

ما العيش إلا فى ذرى الأحباب والـ — أتراب قطعـا — كـم عـلـى هـذا دلائـل

(١٨) أتحدى بهواك الدنيا / ٥ .

(١٩) البدر الطالع / ٢ : ١١٧ .

(٢٠) السابق / ١١٨ .

كما أن من النماذج النادرة جدًا أن ترد العروض صحيحة وضربها أحذ فقط بلا إضمار ، كما فى قول العباس بن الأحنف [٢١] :

عاصٍ مُسيءٌ مذنبٌ متعتِّبٌ أخفَى رضاه وأظهر الغضَبا
إنِّى اعتذرتُ إليك من ذنب له عندى ليُظْهَرَ لى الرضا فأبى
أفليس ذايا إخوتى عَجَبًا ؟ قالوا : بلى ، فكفى بذا عجبا

وقد صرّع البيت الأخير !!

ولإيليا أبى ماضى ستة أبيات فى قصيدة (الشاعر والملك الجائر) [٢٢] على الصورة السابقة حيث يقول :

والجيش معقودٌ لواؤك فوقَهُ ما دمتَ تَكْسُوهُ وتطْعِمُهُ
للخُبز طاعتُهُ وحسنُ ولائه هو (لاتُه) الكبرى و (برْهَمُه)
فإذا يجوعُ بظلِّ عرشك ليلةً فهو الذى بيديْه يَحْطِمُهُ
لك منه أسيُفُه ولكنْ فى غدٍ لسواك أسيُفُهُ وأسهُمُهُ
أتراه سار إلى الوغَى متهلِّلاً لولا الذى الشعراءُ تَنْظِمُهُ ؟
وإذا ترنَّمَ هل بغير قصيدةٍ من شاعرٍ مثلِى ترنُّمُه ؟

ومن النوادر التى وردت على بحر الكامل أيضًا أن ترد العروض صحيحة وضربها على وزن (مُتْفاعْ) أو (فَعْلان) ، أى حذاء مضمرة ، ثم لحقها ساكن ، ويمثل ذلك قول نبيه التميمى [٢٣] :

يا رب إنى ما جفوتُ وقد جفَتْ فإليك أشكو ذاك يا رباهْ
مولاة سوءٍ ما ترق لعبدها نعم الغلام وبئست المولاهْ
يا رب إن كانت حياتى هكذا ضررًا علىّ فما أريد حياهْ

---

(٢١) ديوانه / ٢٢ .

(٢٢) ديوانه / ٧٩١ .

(٢٣) الأغانى ٦ : ١٦١ .

٤- قال نِزار قباني تحت عنوان (عندما تمطر فيروزا) في ديوانه (حبيبتي) :

لا تسـاليني هلْ احبُّهُمَا ؟	عـينيك إنِّي منهـما لَهـما
الـديَّ مـرآتـان مـن ذَهـب	ويُقـالُ لي : لا اعـتني بهـما
استغفرُ الفـيروزَ كـيفَ انا	انسَى الذي بيني وبينهـما ؟
ابِلحظةٍ تَنْسيْنَ سيدتي	تاريخِيَ المرسومَ فوقهـما ؟
وجـميعُ اخبـاري مصـوَّرَةٌ	يومًـا فيومًا في اخضـرارهما
نهـرانِ منْ تَبْغ ومنْ عَسلِ	مـا فكَّرَتْ شمسٌ بمثلهـما
وسـتارتان إذا تحـركتَـا	ابصـرتُ وجهَ اللهِ خلفهـما

وتقطيع البيت الأول :

لا تسـألي	نـي هل أحب	بهـما	عينيك إن	نى منهـما	لهـما
٥/١١٥/١	٥/١١٥/١	٥/١١	٥/١١٥/١	٥/١١٥/١	٥/١١
مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفَا	مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفَا

العروض حذف منها الوتد المجموع فهي **حَذَّاءُ** ، والضرب أيضًا **أَحَذُّ** .

ومن هذه الصورة قول الحساني عبد الله تحت عنوان (اعتذار) في ديوانه (عفت سكون النار) :

انا عـابِرٌ يا سـاقُ مـا الِفَتْ	عـيناهُ في كِـبَرٍ ولا صِـغَرِ
انْ تقـصـرَ الأثوابُ لا شـررٌ	ينقَضُّ ، هل احـسستِ بالشـررِ؟
كـلا ، فـأنتِ براءةٌ شُـغِلَتْ	بمـراحِـهـا عنْ أعْـيُنِ البـشـرِ
احـسسْتُـه انا وَهوَ مُنْدَلِعٌ	في اليـاسَمين فـقلتُ : مَهْ بَصَرِي
اتخـونُ مَنْ امِنَتْ لأعـيننا	فـتـصـبـهـا نارا على الزَّهَرِ
خـسـئَتْ شـرايـينٌ واوْرِدَةٌ	ودمٌ يـذِلُّ لـسَـطْـوةِ الـوَطَـرِ

ويقول عن هذه الصورة أستاذنا المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس : «لا نكاد

نرى لها مثلا واحدا فى الشعر الحديث » [٢٤] ، كما يقول : «والقصائد التى من هذا النوع قليلة في الشعر العربى بوجه عام » [٢٥] .

وليس الحق مع أستاذنا - رحمه الله - فى كلتا مقولتَيْه ، فهناك كثرة لا تحصى من الشعر قديمه وحديثه على هذه الصورة من صور بحْر الكامل منها قصيدة لعمر بن أبى ربيعة تبلغ عدتها ستة عشر بيتًا يقول فى مطلعها [٢٦] :

ذكر الربابَ وكان قد هَجَرا ... ذكرى قُريبةَ أحدثَتْ وطرا

ولها بأعلى الخيف منزلة ... هاجت له شوقًا فما صبرا

كما أن لابن الرومى قصيدة على هذه الصورة تقع فى ثمانية عشر بيتا [٢٧] :

ولابن سناء الملك قصيدتان طويلتان على هذه الصورة الأولى عدتها واحد وثلاثون بيتا مطلعها [٢٨] :

قالوا : مُحِبُّكَ يا حبيبُ صَبَرْ ... ما عند قائلِ ذا الكلامِ خبرْ

لما أراد بأن يقولَ : صَبَا ... عثرَ اللسانُ به فقال : صبرْ

والثانية تقع فى خمسة وأربعين بيتا ومطلعها [٢٩] :

من للغريب هفتْ به الفِكَرُ ... لا العينُ تُؤْنِسُهُ ولا الأَثَرُ

لا تلتقى أجفانُهُ سَهَرًا ... فكأنما أهدابُهُ إِبَرُ

أما فى الحديث فبالإضافة إلى ما سبق ذكره من قصيدتى الشاعرين : نِزار قباني والحسانى عبد الله - وعدة القصيدة الأولى أربعة عشر بيتا ، والثانية اثنا

---

(٢٤) موسيقى الشعر / ٦٨ .

(٢٥) السابق / ٦٩ .

(٢٦) ديوان عمر بن أبى ربيعة / ٩٣ ، وانظر نموذجين آخرين لعبد الله بن سلام الخذيمى وعبيد ابن الأبرص فى الوحشيات ص ٥٠ ، ١٣٦ .

(٢٧) ديوان ابن الرومى / ١ : ١٤٦ .

(٢٨) ديوان ابن سناء / ٣٨٦ .

(٢٩) السابق / ٥٧٨ .

عشر بيتا - نجد قصيدة لحافظ إبراهيم فى رثاء قاسم أمين عدتها اثنان وأربعون بيتا مطلعها (٣٠) .

لله دَرُّكَ كنتَ من رجلٍ ... لو أمهلتْكَ غوائلُ الأجَلِ
خُلُقٌ كأنفاس الرياض إذا ... أَسْحَرْنَ غِبَّ العارض الهَطِلِ
وطبائعٌ لو أنها مُزِجَتْ ... بطبائعِ الأيام لم تَحُلِ
جَمُّ المحامد غيرُ مُتَّهَمٍ ... جَمُّ التواضع غير مُبْتَذَلِ

ولنِزار قبانى أيضًا قصيدة بعنوان (عودة التنورة المزركشة) (٣١) عدتها أحد عشر بيتا ، وأخرى بعنوان (إلى عينين شماليتين) (٣٢) فى خمسة عشر بيتا .

أما إيليا أبو ماضى فله قصيدة بعنوان (لم أجد أحدًا) (٣٣) عدتها خمسون بيتا ، وأخرى بعنوان (إلى صديق) (٣٤) عدتها أربعون بيتا ، وثالثة بعنوان (قف يا قطار بنا) (٣٥) فى خمسة وثلاثين بيتا ، بالإضافة إلى المقطع رقم (٦) من قصيدة (السلطان والملك الجائر) (٣٦) وعدته ثمانية أبيات .

وفى المجلد الثانى من ديوان بدر شاكر السياب نجد النماذج الآتية :

صفحة ٢٢٧ قصيدة بعنوان (ذبول أزاهر الدفلى) فى أربعة عشر بيتا .

صفحة ٣٢١ قصيدة بعنوان (ثورة على حواء) فى ثلاثين بيتا .

صفحة ٣٢٨ قصيدة بعنوان (بين الرضا والغضب) فى سبعة وعشرين بيتا.

صفحة ٥٤٣ قصيدة بعنوان (قاتل أخيه) فى مقاطع ، تحقق الحذذ فى ٢٦ بيتا منها .

---

(٣٠) ديوان حافظ / ٢ : ١٤١ .
(٣١) قصائد / ٨٦ .
(٣٢) السابق / ٥٤ .
(٣٣) ديوانه / ٣٠٧ .
(٣٤) السابق / ٦٨٠ .
(٣٥) السابق / ٧٥٣ .
(٣٦) السابق / ٧٩٥ .

أما فى ديوان العقاد فنجد النماذج الآتية :

صفحة ١٠٠ مقطوعة بعنوان (الرجاء) فى خمسة أبيات .

صفحة ١٩٥ قصيدة بعنوان (درج الحب) فى تسعة أبيات .

صفحة ٣٦٩ مقطوعة بعنوان (ألمَان) فى ثلاثة أبيات .

صفحة ٥٦٠ قصيدة بعنوان (قرش معقول) فى ثلاثة عشر بيتا .

صفحة ٥٦٢ قصيدة بعنوان (واجهات الدكاكين) فى أربعة عشر بيتا .

صفحة ٦٩٧ قصيدة بعنوان (غيث الصحراء) فى سبعة وأربعين بيتا .

صفحة ٧٨٥ مقطوعة بعنوان (حاطم الأصنام) فى سبعة أبيات .

وفى ديوان ناجى نجد النماذج الآتية :

صفحة ٣١ قصيدة بعنوان (الميعاد) فى ستة عشر بيتا .

صفحة١٤٢ مقطوعة بعنوان (رواية) فى خمسة أبيات .

صفحة ١٥٨ مقطوعة بعنوان (النسيان) فى سبعة أبيات .

صفحة ٢١٨ مقطوعة بعنوان (فى من اسمه عبد الحميد) فى خمسة أبيات.

صفحة ٢٤٢ الأبيات العشرة الأولى من (قصة حب) .

صفحة ٢٧٧ الأبيات الثمانية الأولى من (كذب السراب) .

ولعلى محمود طه قصيدة بعنوان (تاييس الجديدة) [٣٧] عدتها واحد وعشرون بيتا يقول فى مطلعها :

روحى المقيمُ لديك أم شبَحى ... لعبتْ برأسى نشوةُ الفرح

يا حانةَ الأرواح ما صنعَتْ ... بالروح فيك صبابةُ القدحِ

ما للسماءِ أديمُها لَهَبٌ ... ألْفَجْرُ؟ إن الفجرَ لم يَلُحِ

---

(٣٧) ديوانه / ٣٢١ .

كمـا أن له ثلاثة مقـاطـع كل مقطع خـمـسـة أبيـات فى قـصـيـدته (حـانة الشعراء)[٣٨] هى الأول والخامس والثامن .

وللشاعر فتحى سعيد قصيدة بعنوان (يا والدا) [٣٩] عدتها ستة وعشرون بيتا مطلعها :

أبكيكَ حـــتى آخــر الأبَدِ	يــا والــدا أغــلــى مــن الــولــدِ
يا صـاحـبـا قـد كـان لى مـدَدا	فــغــدوت بعـــدك دونـمـــا مَــددِ
لـو تـاجـــرُ الأرواحِ ســـاومَـنى	لـدفـعتُ فـيك حُـشـاشَـةَ الكبِـدِ

وله قصيدة أخرى بعنوان (أمى) [٤٠] عدتها عشرة أبيات ، بدأها على هذه الصورة ، بيد أن الموسيقى خانته فى بعض أبياتها ، فهو يقول فى مطلعها :

أمّى ومـــا أشـــجــاهُ من نـغـمِ	بَـدْءُ الـهـــتــــاف وأولُ الـكَـلِمِ
لفظُ ألفتُ جــمـــالَ عِــشْــرتِهِ	مــذ تمــتــمَتْ شـفــتى وباح فـمى

وهكذا حتى البيتين : السابع والثامن اللذين يقول فيهما :

حـــضنان : حِـــضْنٌ واثبٌ أرِقٌ	شِقٌ ينـامُ وشقٌ فـــيـــه لم يَنَمِ
يرعى خطاىَ ، وحـضنٌ فـيـه مُـتَّكأ	آوِى إليــه واشكو عـــثــرةَ القــدمِ

وواضح أن الشطر الثانى من البيت السابع والبيت الثامن كله قد انتقلا إلى موسيقى بحر البسيط ، وهى (مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن) ؟!!!

وحدث مثل ذلك فى الشطر الثانى من البيت العاشر والأخير الذى يقول فيه :

جــرحـــان : جُــرْحٌ واغلٌ ثملَتْ	منه الدمـاء وجـرحٌ غـيـرُ ملْتَـئِمِ

ونكتفى بهذه النماذج التى يمكن بقليل من التنقيب الإتيان بغيرها لنفى التهمة عن الشعراء المحدثين من أنهم لا يكادون يستعملون هذا النمط من الكامل .

(٣٨) السابق / ٤٧٩ .

(٣٩) مسافر إلى الأبد / ٢٠ .

(٤٠) السابق / ٩٥ .

٥- قال الشاعر أحمد درويش تحت عنوان (غريبان) فى ديوان (نافذة فى جدار الصمت) :

لا تنكرى أنَّا غـــريبـــــان	أنـا قَـــدْ مَلِلْتُ طِلاءَ أحـــزانى
لا تُنكرى فـــحـــديثُنا مِـــزَقٌ	مـــشـــدودةٌ فى خـــيطنا الوانى
لا تنكرى فـــثـــيـــابُنا رُقَـعٌ	أصـــبـــاغُـــهـــا تلفـــيقُ ألوان
كل الذى قلناه مُـــخْـــتَـلَقٌ	وحـــديثُ تَزْويرٍ وبهـــتـــان
كل الذى غـــرسَتْ أصـــابعُنا	زَرْعٌ بـوادٍ غَـــيْـــرِ رَيَّان

وتقطيع البيت الأول :

لا تنكرى	أننا غـــريـ	بـــانـــى	أَنقَدْ مَلِلْ	تُ طِلاءَ أَحْ	زانـــى
٥١١٥١٥١	٥١١٥١٥١	٥١٥١	٥١١٥١١١	٥١١٥١١١	٥١٥١
مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتْفا	مُتَفاعلن	مُتفاعلن	مُتْفا

العـروض حـذاء ، وما فيها من تسكين الثانى إنما حدث من أجل التصريع، ويمكنك التحقق من ذلك بتقطيع أى بيت من الأبيات الأخرى، أما الضرب **فأحذ مضمر.**

ومن هذا النمط قول نِزار قبانى تحت عنوان (بعد العاصفة) فى ديوانه (الرسم بالكلمات) :

عـــيناكِ نَيـــســانانِ ، كـــيفَ أنا	أغـــتـــالُ فى عـــينيك نيـــسانا؟
قَـــدرٌ علينا ان نكونَ مـــعَـــا	يَـا حُلْوَتى رَغْم الذى كـــانـــا
إنَ الحـــديقـــةَ لا خـــيـــارَ لهـــا	إنْ أطْلَعَتْ ورقـــا وأغـــصـــانـــا
هذا الهـــوى ضَـــوءٌ بداخِلِنا	ورفـــيـــقُنا ورفـــيقُ نَجـــوانا
طفلٌ نُداريهِ ونَعْـــبُـــدُه	مـــهـــمـــا بكى مـــعنا وأبكانا
أحـــزانُنا منه، ونســـألُه	لو زادنا دمـــعًـــا وأحـــزانا
هاتى يَدَيْكِ فـــأنتِ زنبـــقـــتى	وحـــبـــيـــبـــتى رَغْم الذى كـــانا

والنتيجة أن الكامل التام إذا كانت عروضةُ حذاء فضربه إما أن يكون **أحذ مثلها** ، أو أحذ **مضمرا** .

والصورتان السابقتان هما اللتان اعترف بهما العروضيون للعروض الحذاء . لكنى عثرت فى ديوان ابن سناء الملك على بيتين استخدم فيهما الضرب المقطوع للعروض الحذاء ، وهما قوله [٤١] :

أتخـــون يا سكَنى فـــقـــال : نَعَمْ ... **لى فى الخـــيـــانة نـسـبـــةٌ عليـــاءُ**

لِمَ لا أخـــــــــــون ولـم أفِ أبـدا ... **وأبـى الـزمــــــان وأمـى الـدنـيــــــاءُ**

وقد ضبط المحقق (أف) بحذف حرف العلة معتقدا أن (لم) جازمة ، ومن ثم يلزم المنشد أن يمد حركة الفاء ليستقيم الوزن !!

والحق أن (لم) هى اللام الجارة الداخلة على (ما) الاستفهامية فحذفت ألفها ، مثلها مثل (لم) الأولى فى قوله (لِمَ لا أخون) ، وسكنت ميم (لِمْ) الثانية للضرورة ، وبذا يستقيم الوزن ، كما يستقيم المعنى من وجهة نظرنا فيكون البيت :

لِمَ لا أخـــــــــــونُ ولِـمْ أفـى أبـدا ... **وأبـى الـزمــــــان وأمـى الـدنـيــــــاءُ ؟ !!**

كما عثرت فى ديوان المرحوم (إبراهيم ناجى) على قصيدة بعنوان (فجر جديد) [٤٢] استخدم فيها للعروض الحذاء **ضربًا أحذ مضمرا مذيلا** ، حيث يقول:

فـجـرٌ جـديدٌ حـالمٌ خـفَّـاقْ ... **لمّـــا يَـزَلْ فى عـــالم الآفـــاقْ**

تـوهـان فى غـــمَـمِ الدُّجَى قلـقٌ ... **بـحـنـيـنـه بـالـحـبُ بـالأشـــــــواقْ**

ويـود لـو ضـــــاق الـظـلامُ بـه ... **فـيـهـبُ مندفـعـا من الأعــمـــاقْ**

مـتـحـررًا من قـيـد ظلـمـتِـه ... **يـرنـو بـعـــمـق الروح بـالأحـــداقْ**

فـيـحـسُ لا شىء ينـازعُـــهُ ... **ويحـــول عنه الـكونُ إذ ينـســـاقْ**

لا شىء ملتـــفـــا يُعَــانِقُـــهُ ... **غـيـــرُ السنا فى ضـوئه الـبـرّاقْ**

---

(٤١) ديوانه / ٤٧٢ .

(٤٢) ديوانه / ٣٢٥ .

فـيـغـيـبُ فى أحـضـانه ثمـلا ... ويعبُّ من فـيـض الهـوى الدَّفـاقْ

بـانتْ لـه الـدنـيـا عـلـى قـلـقٍ ... (مـشـتـاقـةً تـسـعى إلى مـشـتـاقْ)

وتفعيل هذه القصيدة :

مـتـفـاعلن مـتـفـاعلن مـتـفـا ... متفاعلن متفاعلن متفاعْ أو (فعْلانْ)

ولو قيدتْ قافية بيتى ابن سناء الملك لكان النصان من ضرب واحد !!

(ب) الكامـل المجـزوء

يتكون بيته من أربع تفعيلات ، ثنتان منها فى كل شطر ، وهاكَ صوره :

١- قال عمر بن أبى ربيعة (٤٣) :

حَـىِّ الـرَّبَـابَ وتِـرْبَـهَـا ... أسـمـاءَ قـبـلَ ذهَابِهـا

ارْجِـعْ إلـيـهـا بـالـذى ... قـالتْ بـرجْـع جـوابهـا

عَـرضتْ عـلـيـنـا خُـطَّـةً ... مـشـروقـةً بـرُضـابهـا

وتـدلَّـلتْ عـنْـدَ الـعِـتـا ... بِ فـمـرْحـبًـا بِعـتَـابهـا

وتقطيع البيت الأول :

حَيْيِرْ رَبَا	بَ وَتِرْبَهَا	أسماءَ قَبْـ	لَ ذَهَابِهـا
مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفَاعلن

العروض **صحيحة** ، والضرب **صحيح** .

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة (نهاية قصة) (٤٤) لصالح جودت ، يقول فيها :

---

(٤٣) ديوانه / ١٣ .

(٤٤) الله والنيل والحب / ١٩ .

يا قلبُ لا تحـفلْ بهـا واكـتُبْ نهـايةَ حـبـهـا
لا لا تصـدُّقْـهـا وإنْ حـلفتْ بعـزة ربهـا
إن التى أحـبـبْـتَـهـا يا قلبُ عَـبْـدَةُ كِـذْبهـا
وهل التى لا تحـتـوى قلبا تحب بقلبـهـا
لو أن فـيكَ بقـيـةً مـمـا تحِسُّ فَـخَـبُّـهـا
أفـمـا ترى شَـرَكَ الخـديـعةِ فى مظَلَّةِ هُدْبهـا
وعـيـونهـا المـتلونا تِ بغـدْرِها وبـريْبهـا
والفـتـنةَ الرعـناءَ تقـطرُ من قـرارة جُـبِّـهـا
تعطيكَ أجـمل مـا اشـتـهـيـتَ إذا ظَلِلْتَ بقـربهـا
فـإذا نـأيتَ هُـنَيْـهَـةً لعب الهـوانُ بلُبُّـهـا

إلى آخر القصيدة وهى فى أربعة وثلاثين بيتا .

٢- قال أبو فراس الحمدانى :

أبُـنَيَّـتى لا تجْـزَعى كـلُّ الأنـام إلـى ذَهَـابْ
نُوحى علىَّ بحـسـرةٍ من خَلْفِ سِـتْـرك والحـجابْ
قـولى إذا كلَّمْـتِـنى فـعـيـيتُ عن رد الجـوابْ
زَيْنُ الشـبـاب أبو فـرا سِ لمْ يُمَـتَّعْ بالشـبـابْ

وتقطيع البيت الأول :

أَبُنَيْـيَـتى	لا تجْـزعى	كُـلْـلُـلأنـا	م إلا ذهــاب
مُـتَـفـاعلن	مُـتْـفـاعلن	مُـتْـفـاعلن	مُـتَـفـاعلانْ

العروض **صحيحة** . أما الضرب فقد زيد فى آخره ساكن، وزيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع يسمى عند العروضيين تذييلا ، فالضرب إذا **مُذَيَّلٌ** .

ومن هذه الصورة قول شوقى (٤٥) :

---

(٤٥) الشوقيات/ ٢ : ١٤١ .

يا حـــسنَهُ بين الحـــســـانْ فـى شـكـلـه إن قِــــيـلَ : بَـانْ

كـــالبــدرِ تأخــذُهُ العــيـــو نُ ومـــــا لَـهُـنَّ بـه يـدانْ

مـلـك الجـــوانحَ والـفـــؤا دَ فـــفـى يـديْـه الخـــافــقـــانْ

ومُـــنـــاىَ مـــنـــه نـــظـــرةٌ فـــعـسى يشـيـرُ الحـاجـبـانْ

فـــعـــســى يـزكّـى حـــســنَه مَـــنْ لا لـــه فـــى الـــخـــلـق ثـــانْ

فـــدعُـــوه يَعْـــدِلُ أو يجـــو رُ فـــــإنـــه مَـلَـكَ الـعـنـانْ

حُـــقَّ الـــدلالُ لـــمـــنْ لـــه فـى كـل جـــارحـــةٍ مكـانْ

٣- قال شوقى (٤٦) :

قفْ باللواحظِ عند حَـــدِّكْ يكفـيك فـــتنةُ نارِ خَـــدِّكْ

واجـــعلْ لغـــمـــدكَ هُدْنةً إنَّ الحـــوادثَ مِلءُ غِـــمْـــدِكَ

وَصُنِ المـــحـــاسنَ عن قلُو بٍ لا يـديْـن لـهـــا بِـجُـنْـدِكْ

وتقطيع البيت الأول :

قِفْ بِلْلَوَا	حِظِ عِنْدَ حَدْدِك	يكفيك فِتـ	ـنَة نار خَدْدِكْ
مُتْفاعلن	مُـتَـفَـاعـلاتن	مُتفاعلن	مُـتـفـاعـلاتن

العروض **صحيحة** على الرغم مما فيها ، لأنه بسبب التصريع ، بدليل أن الشاعر عدل عنه فى الأبيات التالية ، أما الضرب فقد زيد فيه سببٌ خفيف . وزيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع تسمى ترفيلا ، فالضربُ **مُرَفَّلٌ** .

ومن هذا النمط قول نِزار قبانى تحت عنوان (امرأة من زجاج) (٤٧) :

يا آخـــرَ امــــرأةٍ تُحــــا ولُ أنْ تَسُـــدَّ طريقَ مـــجـــدى

جـــدرانُ بيـــتكِ من زُجــــا جٍ فـــاحـــذَرى أن تســـتَــبِـــدّى

سنرى غــــداً سنرى غــــداً مـــنْ أنتِ بعــــــــدَ ذبول وردى

(٤٦) الشوقيات / ٢ : ١٢١ .

(٤٧) الرسم بالكلمات / ١٥٣ .

ولابن سناء الملك قصيدة طويلة على هذه الصورة يذم فيها الزمان تبلغ خمسة وسبعين بيتا يقول فى ختامها (٤٨) :

هيـــهـــاتَ أن تَتْشَـــرَى يدا	ىَ ووجْـــهُـــهُ بالحـــسن أثْرَى
فـــيـــه أُغَـــالِطُ مـــهـــجـتى	حـــتى تتـــوبَ وتَسْـــتَـــقِـــرّا
والمـــوتُ أوْلَى بـالفـــتى	من عِـــيـــشَـــةٍ فى الذلّ غَـــبْـــرا
وإذا تـمـلَّـكَـتِ الـلـئـــــا	مُ فـإنَّ مـوتَ الحـرُّ أحْـرَى

٤- ذكر العروضيون للكامل المجزوء عروضا صحيحة لها ضرب مقطوع ، ويمثل ذلك قول ابن عبد ربه (٤٩) :

أين الذين تـسـابقـــوا	فى المـــجـــد للغـــايـاتِ
قـــومٌ بهم رُوحُ الحـــيـــا	ةِ تُـردُّ فـى الأمـــــوات
(وإذا هـمُ ذَكـــــروا الإســـا	ءَةَ أكـــثـــروا الحـــسنات)

وتقطيع البيت الأخير :

وإذا همــو	ذَكَرُ لإسَا	أَةَ أكْثرُلْ	حسناتى
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفاعلْ

فالعروض **صحيحة** والضرب **مقطوع** .

وعلى هذه الصورة وردت لابن الرومى أربعة أبيات ماجنة وسمها المحقق خطأ بأنها من مجزوء الرجز (٥٠) ، وآخر بيت فيها هو :

لـو يســـــتـطِـعْنَ أكَلْنَهُ	من شـــهـــوةٍ ورشَـــفْنَهُ

(٤٨) ديوانه / ٥٤٣ .

(٤٩) العقد الفريد / ٦ : ٢٦٧ .

(٥٠) ديوان ابن الرومى / ٤ : ١٦٢٤ .

بتسكين الهاء، ولو حركها بالضمة لاستقامت الأبيات الأربعة ، ولكانت من النوع الأول من الكامل المجزوء !!

وعليها أيضًا ورد قول ابن المعتز (٥١) :

وعـــــزيمـــــة أنْضَـــــيْـــتُـــهـــا	حَـــــزْمًـــــا من الـعَـــــزَمَـــــاتِ
مـــــثـل الـحـــــسـام بـصـــــيـــــرة	بـمـــــــواقـِـع الـفُـــــرُصَـــــاتِ
والــــحـــلــــمُ يـــذهـــبُ بـــاطـــلا	إلا لِــــــــذى سَـــــــطَـــــــواتِ

٥- من أغرب الصور التي ورد عليها الكامل المجزوء فى الشعر المعاصر، وليست لها سابقة - على ما أعلم - فى الشعر القديم ، أن تتراوح عروضه بين الحذاء والحذاء المضمرة . ويلتزم فى ضربه الحذذ والإضمار . وقد فعل ذلك الشاعر فتحى سعيد فى قصيدة بعنوان (ما زلت أبكيه) (٥٢) يقول فيها :

مـــــا زلـت أبـكـيـــــه	
أخـــفـى وجـــيـــعـــتَـــهُ	فى عـــالـمِ فـــيـــــه
الـحـــــزنُ كـــالـثـــوب	تبلى حـــواشـــيـــــه
مـــــا زلـت أبـكـيـــــه	
لى فـــيـــه مُـــدَّخَـــرٌ	مـــا زلتُ أحْـــصـــيـــه
يـقـــتـــاتُ مـن شـــجَـنِ	قـــد رُحْتُ أخْـــفِـــيـــه
عـن عـــــيـن رائـيــــــه	
وســـــفـــــحـتُ مـن أرَقـى	شـــعـــرا قـــوافـــيـــه
مـن نَـزْفِ شـــــاديـه	
وأهَـــشُّ كـــىْ أطْـــوى	مـــا الـعـــينُ تُفْـــشِـــيـــه
عـــبـــثًـــا تَـصَـــبُّـــرُهُ	عـــبـــثًـــا تَـعَـــزِّيـه
لا الـدمـعُ يُسْـــعِـــفُـــهُ	لا الـصـــبـــرُ يُنْجـــيـــه
والـحـــــزنُ إن يَـخْـــفَـى	تُـنْبِـى خـــوافـــيـــــه

---

(٥١) نقلا عن شرح تحفة الخليل / ١٨٣ .

(٥٢) مسافر إلى الأبد / ٣٤ .

إلى آخر القصيدة !! . وبالإمكان القول بأنها غير متمسكة بالنظام العمودى ، ومن ثم كان فيها ما كان .

(جـ) الكامل المشطور

روى بعض العروضيين أن الكامل يستعمل مشطورا ، فيكون ضربه صحيحا ومذيلا ومرفلا ، وحكموا بأن كل ذلك شاذ لا يعرفه الخليل (٥٣) .

لكنى وجدت مقطوعة لناجى تحت عنوان (عجبا) (٥٤) يقول فيها :

يا هاجرى يا من هجَرْتَ بلا سَبَبْ
أتري العقابَ بغير إثمٍ قد وَجَبْ
عجبا لقرص الشمس فى البيت احتجَبْ
عجبا لأعجب ما يكون من العجَبْ

وكل بيت منها على (متفاعلن) ثلاث مرات ، ولست أرى فيها خروجا على نغمة الكامل ، لكنها صورة ليس لها رصيد موسيقى من القصائد التى تعضدها .

---

(٥٣) محيط الدائرة / ٦٠ .
(٥٤) ديوانه / ٣١٩ .

٧- الرجـــز

تتكون تفعيلة بحر الرجز من سببين خفيفين ووتد مجموع (مُسْتَفْعِلُن) . وقد تتكرر فى البيت ست مرات فيسمى البيت تاما ، أو أربع مرات فى كل شطر منها اثنتان فيسمى البيت مجزوءًا . وقد يقتصر الأمر على ثلاث تفعيلات فقط، كأنه شطر من الرجز التام ولذا يسمى هذا النوع مشطورًا ، أما إن تكون البيت من تفعيلتين فقط فذلك الرجز المنهوك .

(أ) الرجز التام :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(ب) الرجز المجزوء : مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

(ج) الرجز المشطور : مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(د) الرجز المنهوك : مستفعلن مستفعلن .

(أ) الرجــز التــام

يتكون بيته - كما سبق - من ست تفعيلات ، ثلاث منها فى كل شطر ، وله صورتان :

١- فى قصيدة بعنوان (بعد عام من الجدب)[1] قلت :

أدمَـيْـتِنى ، والفـرحُ مـوعودُ الخطَا ... والعـمـرُ يحـبُـو فى قُـيـود الحَـزَنِ

لم تُبْقِ فىَّ الحـادثاتُ دمـعـةً ... أبكى بها ما قـد مـضى من زَمَنِى

أَدمَـيْـتِنى يا نسـمـةً حَلَّتْ على ... وادِ جـديبٍ مُـثْـقَلٍ بالمِـحَنِ

---

(١) قراءة فى عينى حبيبتى / ٦٦ .

وهِجْتِ فِىَّ كـامنًا ضـاقتْ بـه ‌ ‌ ‌ ‌ مـشـاعـرى فكفَّنَتْـهُ أعـيُنى
تـريْنَـهُ إمـا رنـوتُ واضـحًـا ‌ ‌ ‌ ‌ فى نظرتى يقطرُ فـيـه شَـجَنى
أثَـرْتِنى ، أثَـرْتِ فِىَّ خـافـقـا ‌ ‌ ‌ ‌ إنْ ثارَ فـيـه الوجـدُ لا يرحـمنى

وتقطيع البيت الأول هكذا :

أدمَـيْتنى	ولْفَـرْحُ مَوْ	ءُودُ لْخُطا	وَلْعُمْرُيَحْ	بُوفِى قَيُو	دِ لْحَزَنِى
مُسْتَفْعلن	مُسْتفعلن	مُسْتفعلن	مُسْتفعلن	مُسْتفعلن	مُسْتَعِلُن

العروض كما ترى **صحيحة** ، والضرب أيضًا **صحيح** ، على الرغم مما فيه من **الطـى** ، وهو حذف الرابع الساكن ؛ لأنه يطرأ ويزول ، ويمكنك التحقق من ذلك بتقطيع البيت الرابع مما سبق لترى صورة ضربه .

ولابد من أن ننبهك هنا إلى شىء مهم ، هو أن تفعيلة الرجز (مستفعلن) تدخلها عدة تغييرات اختيارية ، ليس الشاعر ملزمًا بها وهى :

١- حذف الثانى الساكن فتصير (مستفعلن) إلى (مُتَفْعِلُنْ) .

٢- حذف الرابع الساكن فتصير (مستفعلن) إلى (مُسْتَعِلُنْ) .

٣- حذف كل من الثانى الساكن و الرابع الساكن فتصير (مستفعلن) إلى (مُتَعِلُنْ) ، وذلك أقل الثلاثة حدوثًا فى الشعر العربى ، لكنه أمر واقع فعلا .

وجاء من الصورة السابقة قول نزار قبانى تحت عنوان (من كُوّة المقهى) فى ديوانه (طفولة نهد) :

لا تُسْـرعى فـالأرضُ منك مُـزْهِرَهْ ‌ ‌ ‌ ‌ ونحنُ فى بُحَـيـرة مـعطَّره
إلى صـديقٍ، أم ترَى لمـوعـدٍ ؟ ‌ ‌ ‌ ‌ تائهـةً كـالفكْرةِ المـحَـرَّرَه
والبـسـمـةُ النعـماءُ فوقَ مَبْسم ‌ ‌ ‌ ‌ مـسـتـرْطبٍ، تخـجَلُ منه السُّكَّرَه
أم أنتِ لا تبـغـينَ مِـثْلى وِجْـهـةً ‌ ‌ ‌ ‌ فتضربين فى المدَى مستهتره
إذا أردْتِ الدفءَ عندى مـقـعَـدٌ ‌ ‌ ‌ ‌ فى هذه الزاويةِ المـفكِّره

وقول عنترة بن شداد يتوعد بنى شيبان (٢) :

مــدّتْ إلىَّ الحــادثاتُ باعَــهـا ... وحــاربتْنى فــرأتْ مـا راعــهـا

يا حـادثاتِ الدهْر قــرِّى واهْجـعـى ... فـهـمّـتى قـد كـشـفـتْ قناعـهـا

مــا دُسْتُ فى أرض العـداةِ غــدوةً ... إلا سـقَى سـيلُ الدمـا بقـاعَـهـا

وبلٌ لشـيـبـانَ إذا صـبَّـحْـتُـهـا ... وأرسلتْ بيضُ الظُّبـا شُـعـاعَـهـا

وخـاض رمـحى فى حـشـاها وغـدا ... يـشُكُّ مَعْ دُروعِــهـا أضـلاعَــهـا

وقول ابن سناء يهنئ بالولد (٣) :

أهلا بـه مـن ولـدٍ مـبـارَكٍ ... يسلُكُ من طُرُقِ أبيـه مـا سلَكْ

بـدرٌ جــلا عنـا الديـاجـى نورُه ... (ولكم) مـحـا ضـوءُ أبيـه من حَلَكْ

بـشَّـرت (العـليـاء) بـه والـده ... بـشـارةً تـعُـمُّ أرضـا وفَـلَكْ

قـالـتْ لقـد نلتُ بـه من أمـلى ... (بـلـغ) الـلـه تـعـالـى أمـلَـكْ

فكلنا أصـبـح مـسـرورًا بـه ... لأنـه قُـرَّةُ عـيـنِ لـى ولـك

والأبيات كما هو واضح من الرجز التام الصحيح العروض والضرب ، وقد وقع المحقق في هذا النص - على قصره - فى أخطاء فى تحقيق الكلمات التى وضعناها بين قوسين خرجت بالشطر الثانى من البيت الثانى إلى بحر الكامل ، وكسرت موسيقى البيت الثالث ، وجعلت الشطر الثانى من البيت الرابع ينتمى إلى موسيقى بحر الرمل المحذوف الضرب !!

والموسيقى تستقيم بحذف اللام من (ولكم) فيصير الشطر :

وكَمْ مـحـا ضـوءُ أبيـه من حَلَكْ

متـفـعلن مسـتـعلن متـفـعلن

وبحذف همزة العلياء فيصير الشطر :

بَشَّـرَتِ العَلْـيَـا بـه والـدَهُ

مستـعلن مسـتـفعلن مسـتـعلن

(٢) ديوانـه / ٨١ .

(٣) ديوانه / ٢٢٠ .

وبإلحاق (كاف) المخاطب بالفعل (بلغ) فيصير الشطر :

بلّغك الله تعالى أملك

مستعلن مستعلن مستعلن

ومنها أيضًا قول أحمد عبد المعطى حجازى (٤) :

المـوتُ ليس أن تُوارَى فى الثرى	ولا الحياةُ أن تسيرَ فوقهُ
الزرع يبدأ الحياةَ فى الثرى	ويبدأ الموتَ إذا ما شقّهُ
فامنحْ هواك للذى يحيا وأعْـ	ـطِ للترابِ ما استبَاحُوا خَنْقَهُ
فلن تموتَ يا مسيحُ إنما	على الصليبِ ينتهى من دقّهُ

٢- قال الشاعر :

من ذا يُداوى القلبَ منْ داء الهوى	إذ لا دواءَ للهوى موجودُ
أم كيفَ أسلو غادةً ، ما حبُّها	إلا قضاءٌ ماله مَرْدُودُ
القلبُ منها مستريحٌ سالمٌ	والقلبُ منى جاهدٌ مجهودُ

وتقطيع البيت الأول يكون كما يلى :

من ذا يدا	ولْقلب من	داء لهوا	إذ لا دوا	ءَ لِلْهَوَا	موجودو	
مُسْتفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفعلن	مستفعلْ	

العروض - كما هو واضح - **صحيحة** ، أما الضرب فقد حذف منه ساكن الوتد المجموع وسكن ما قبله ، وذلك يسمى القطع ، فالضرب إذًا **مقطوع** .

وقد جاء على هذه الصورة قول مهيار الديلمى :

فى كلّ دارٍ ناعقٌ يَخْبِطُ فى	جَنْبَىَّ وَهْوَ طالبٌ ودادى
وحالمٌ لى فإذا استَسْعَدْتُهُ	فى يَوْمِ رَوْعٍ مال للرُّقادِ

---

(٤) ديوانه / ١٨٤ .

وقول صفى الدين الحلى (٥) :

لا بلغَ الحاسدُ ما تمنَّى … فقد قضى وجْداً ومات منّا
ولا أراه الله ما يرومُهُ … فينا ولا بُلِّغ سوءا عنا
أراد يَرْمِى بيننا لبيننا … فجاء فى القول بما أردنا
أبْلَغكم أنى جحدتُ حبَّكم … أصاب فى اللفظ وأخْطَا المعنى
ظنَّ حبيبى راضيا بسعْيه … فشنَّ غارات الأذى وَسَنّا
فمذ رأى حِبّى إلىَّ محسِنا … أساءنى فعلا وساء ظنا
يا من غدا للنَّيِّرَيْن ثالثا … وثانىَ الغصن إذا تَثَنَّى
ومن سألنا منه مَنًّا بالمنى … فمنَّ بالوصل لنا ومنّا
أشْمَتَّنى بالضد بعد شِدَّةٍ … ومن تَعَنَّى فى الهوى تهنّا
فعِدْ بوصلٍ واغتنم طِيب الثَّنا … فإن ذا يبقَى وذاك يَفْنَى

وقول ابن سناء الملك (٦) :

أحسنتمُ إن تحسنوا فى الفعلِ … بقطْع قطعى وبوصل وصلى
أنعمتمُ من قبل أن أسألكمْ … ما نال هذا عاشقٌ من قَبْلى
أسَرْتمُ سِرِّى بإنعامكمُ … كما عقلتُمْ بالنعيم عَقْلى
للناس أشغالٌ ولكنكمُ … وحقُّكُمْ دون الأنامِ شُغْلى

وهي قصيدة عدتها خمسة وخسمون بيتاً .

ومن ذلك قول العقاد تحت عنوان (قربى) (٧) :

تقرُّبى لله بالدعاءِ … وأنت قُربَى الأرض للسماءِ
ليس مكانٌ فى السماء كلها … عن شاعر أو عاشقٍ بناءِ

---

(٥) ديوانه / ٢٩٤ .

(٦) ديوانه / ٧٢٩ .

(٧) ديوانه / ٥٠٠ .

رُبَّ صــلاةٍ علَّمَتْ مـصليا　　　إجابةَ الصلاةِ والرجاء
ورفعتْ من طينةِ الأرض إلى　　　عرشِ السماء سُلَّمَ ارتقاء

وقول أحمد مخيمر تحت عنوان (أغنية اللبلاب) (٨) :

حملتُ من سكينتى إليكمُ　　　أسرارَ هذا العالم المهُول
لكنكم بلا عيونٍ فترى　　　شمسَ الخلودِ آخرَ السبيل
إن الحياةَ حولكُمْ مَفَازةٌ　　　خطوتمُ فيها بلا دليلِ

❊ ❊ ❊

أتبحثون ضَلةً عن منبع　　　لكى تفوزوا منه بارْتواءِ
كيف الوصولُ والخُطا حائرةٌ　　　وراء هذى الظُّلْمةِ الطَّخْياءِ
إنى أتيتُ اليومَ للظلماءِ　　　أحملُ ينبوعا من السماء

إلى آخر القصيدة التى تبلغ واحدا وعشرين بيتا لكل ثلاثة منها قافية خاصة. ويلاحظ أن الشاعر صرع البيت الأخير فيما ذكرناه ، وهو نهاية مقطع وليس بدايته .

وخلاصة القول فى الرجز التام أن عروضه تأتى صحيحة، وضربها يدور بين الصحة والقطع .

غير أنى عثرت فى أثناء قراءتى للشعر المعاصر على من استخدم الرجز التام مقطوع العروض و الضرب معا ، والتزم هذا فى جميع أبيات قصيدته فجاءت النغمة منتظمة ، والموسيقى مريحة للأذن ، لا تحس فيها نبوا ، ولا يفجأ أذنيك فيها نشاز .

يقول نِزار قبانى تحت عنوان (حبيبى) فى ديوانه (أنت لى) :

لا تسألونى ما اسْمُهُ حبيبى　　　أخشى عليكم ضَوْعةَ الطُّيوبِ

(٨) أشواق بوذا / ١٠٧ .

زِقُ العبيرِ إنْ حَطَمْتُموهُ غرِقْتُمُ بعاطِرٍ سَكِيبِ
واللهِ لو بُحْتُ بأىِّ حرفٍ تكدَّسَ اللَّيْلَكُ فى الدروبِ
لا تبحثوا عنه هنا بصَدْرى تركتُه يجْرى مع الغروبِ
تَرَوْنَهُ فى ضِحْكة السواقى فى رَفَّةِ الفراشةِ اللَّعُوبِ
فى البحر ، فى تنفُّس المراعى وفى غناءِ كلِّ عندليبِ
فى أدمُع الشتاءِ حين يبكى وفى عطاءِ الدِّيمةِ السَّكُوبِ
لا تسألوا عن ثغرِه فهلا رأيتُمُ أناقةَ المغيبِ
ومقلتاهُ شاطئا نقاءٍ وخصْرُه تَهَزْهُزُ القضيبِ
محاسنٌ لا ضمَّها كتابٌ ولا ادَّعَتْها ريشةُ الأديبِ
وصدرُه .. ونحرُه .. كفاكُمْ فلن أبوحَ باسمه حبيبى

وتقطيع البيت الأخير مثلا هو :

وصدرهو ونحرهو كفاكم فلن أبو ح بسْمهى حبيبنى
مُتَفْعلن مُتَفْعلن مُتَفْعِلْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

والقصيدة كلها تسير على هذا النمط .

وعلى هذا الوزن تسير قصيدتاه : (عند الجدار) ، و (إلى ضفيرتَىْ ماس) فى ديوان (أنت لى) ، وقصيدة (إلى صديقة جديدة) فى ديوان (قصائد) .

وهذه الصورة من صور الرجز التام مما استدركه العروضيون ولم يشاءوا عده فى الصور المعترف بها ، وأتَوْا له بأمثلةٍ لا تشجع ذا حاسة فنية على قبولها ، من مثل قول القائل :

أنا السروجىُّ وهذِى عرسى وليس كفاءَ البدرِ غيرُ الشمسِ

أو قول الآخر :

لأطرقَنَّ حصنهمْ صباحًا ولأَبْرُكَنَّ مَبْرك النعامَه

وعلق بعضهم على ذاك بأنه يمكن أن يكون من السريع [٩] !!

وقد وصمها الأستاذ عبد الحميد الراضى بالشذوذ قائلا : «والشذوذ هنا ليس من ناحية الضرب، فقد علمت أنه يأتى مقطوعا مع العروض الصحيحة ، وإنما الشذوذ فى قطع العروض ، ولذلك فإن هذا النوع إذا جاء مصرعًا مشطورًا لم يكن شاذًا ؛ لأن عروضه تصبح ضربًا باعتبار أن كل شطر منه بيت بذاته، فيكون القطع فى الضرب وهو غير شاذ » [١٠] .

وإنى لأرى أن موسيقى هذا الوزن أوقع فى السمع وأعلق بالقلب من ذلك النمط الصحيح العروض المقطوع الضرب الذى أورده العروضيون ، ومن ثم فلا ضير علينا إذا أضفنا هذا النمط الجديد إلى الدراسة العروضية اعترافا به ، وأخذا بما فيه من نغمة رائقة مقبولة .

ومن أغرب النماذج التى قرأتها مصوغة على بحر الرجز ما ورد فيه البيت مكونا من خمس تفعيلات .

وقد فعل ذلك محمود حسن إسماعيل ، وإن كان قد زاوج بين ذلك النوع الذى أتحدث عنه ، وما سنسميه فيما بعد بالرجز المشطور . وتمثل ذلك قصيدة (بين الله والإنسان) [١١] ، التى يقول فيها :

إن كنتَ لا تعرفُ سرَّ دمعةٍ يذرفُها الفقيرْ
يسقى بها خريفَهُ العطشانَ فى لُهاثِهِ المريرْ
فيزرع الوهمُ على جفونه بستانَه النضيرْ
ثماره دانيةُ القِطَافْ
ظلالهُ وارفَةُ الضِفَافْ

---

(٩) محيط الدائرة / ٦٩ ، ٧٠ وانظر : حاشية الدمنهورى / ٥٢ .

(١٠) شرح تحفة الخليل / ١٩٩ .

(١١) لابد / ١١١.

لكنها لا شيء حينَ ينحنى ويبسُطُ اليمينْ
حزينةً، مسكينةً، مقهورةَ الدعاء والأنينْ
تقولُ من حسرتها : رَبَّاهْ
يا مسرعًا فى خَطْوِهِ لله
خفقةُ قلبٍ تنقذُ الحياه
وتخدعُ المحرومَ عن أساه
إن كنت لا تبصرُ هذا السرَّ فى خشوعك القرير
فأىُّ شىء نحوه سبّابةٌ كذابةٌ تشير ؟
إن كنت لا تسمعُ سرَّ آهةٍ على فم اليتيمْ

والعروض فى أمثال هذه النماذج تكون هى الضرب ، وواضح أنها (فعولْ) أو (متفْعْ) . حذف من (مستفعلن) الثانى الساكن وهو أمر جائز ، ثم حذف الوتد المجموع وهو **الحذذ**، واستعمل مع الحذذ **التسبيغ** بإضافة ساكن إلى التفعيلة (١٢) .

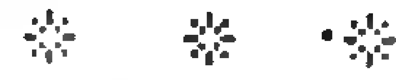
ومن النماذج النادرة أيضًا قصيدة بعنوان (من منهما ؟) (١٣) للشاعر : عبده بدوى ، التزم في عروضها الخبن وهو حذف الثانى الساكن ، والحذذ وهو حذف الوتد المجموع ، فصارت العروض (مُتَفْ) أو (فَعُو) . أما الضرب ففعل به ما فعل محمود حسن إسماعيل فى قصيدته السابقة ، غير أن عبده بدوى لا يحذف الثانى الساكن من بعض الأضرب ، فيأتى الضرب تارة (مُتَفْعْ) وتارة (مُسْتَفْعْ) . يقول فى هذه القصيدة :

حبيبتى كأنها النَّدَى ... وزُرْقَة الدانوبِ من بيانْ
والهمس والهديلُ ناعما ... والدفءُ والنقاءُ والحنان
يضىءُ فى طريقها السَّنا ... لموعدٍ فى عالم فرحان
يذوب كل ما يمسُّها ... من مدخل المقهى إلى الفنجان
وكل ما تضمُّه الدنا ... تضُمُّهُ بوجهها العينان

❊ ❊ ❊

(١٢) انظر : حاشية الدمنهورى / ٥٢ .
(١٣) الحب والموت / ٥٨ .

تجيئنى فى أول الدجى ... فتلتقى مع المنى الكَفَّان
يا كم تودُّ كلُّ نجمةٍ ... لو أنها كانت لنا العنوان
لكننا نحبُّ غيمةً ... مزروعةً بأعذب الألوان
فحين يرانا عازف بها ... يصيح فى ذراعه الكمان [١٤]
ويرتمى على جفوننا ... من آخر المكان شمعدان
ويستديرُ فى مسيرِنا ... على بقايا الضوء مقعدان
والوردُ يحتفى بنا ... وباقة من أنضر الخلان [١٥]



لو أننا نظلُّ هكذا ... من غير أن يمسَّنا الزمان
لكننى أحسُّ قادما ... محملقًا فى روعة المكان
الفجرُ يبدو قادما هنا ... أم أن تلك خطوة الشيطان

(ب) الرجز المجزوء

يتكون بيته من أربع تفعيلات ، فى كل شطر تفعيلتان ، وليست له - فى رأى العروضيين - غير صورة واحدة يكون فيها صحيح العروض والضرب . ومن هذه الصورة قول نِزار قبانى تحت عنوان (بلادى) [١٦] :

حـدودنا بالْيَـا سَـمـيـ ... ـنَ والنَّدى مُحَصَّنَه
ووردُنا مُفَتَّحٌ ... كالفِكَرِ الملوَّنة
وعندنا الصخورُ تَهْـ ... ـوَى والدَّوالى مُدْمِنة
وإن غضبْنا نزرعُ الشـ ... ـمسَ سيوفا مؤمنة
بلادُنا كانت وكا ... نتْ بعد هذا الأزمنة

(١٤) البيت هكذا مكسور شطره الأول ويستقيم بحذف الفاء من (فحين) !!
(١٥) كذا !! والشطر الأول تفعيلتان فقط ، ولو قيل : والورد يحتفى بحبنا ، لسلمت موسيقاه !!
(١٦) طفولة نهد / ٣٣ .

وتقطيع البيت الأول يكون هكذا :

حــــدودنا	بلْيــا ســـمـــيــ	نِــوَنْــنَــدَا	مُـــحَـــصْـــصَنَه
مُـتـفْـعلـن	مُـسْـتَـفـعلــن	مُـتَـفْـعلـن	مُـــتَـــفـــعِلــن

فالعروض **صحيحة** ، والضرب أيضا **صحيح** .

وعلى هذه الصورة ورد قول إبراهيم ناجى تحت عنوان (الطائر الجريح)[١٧]:

يا كـوكـبـا مــهــمـا أكنْ من بُرْجـه مـقـرَّبا
فـإنه يظلُّ فى السَّمتِ البـعـيـدِ كـوكـبـا
وأيـن منّـى فَلَكٌ قـــد عَـــزَّنى مُطَّلبـــا
ليس إلى خـيـــالِهِ إلا السَّــهــادُ مــركـبــا
أســـتـبطئُ الـريح له وأســتـحِثُّ الكُتُـبـــا
ولـو طريقٌ حــبِّــه على القَــتــادِ والظُبَـا
وقـيـل للقلب : هنا المَـوتُ فـعُـدْ تسلمْ أبَى

وقول صالح جودت فى قصيدة بعنوان (مينيون) [١٨] عدتها ثلاثة وخمسون بيتاً :

ويلاهُ من تـحـكُّم الشَّكِّ ومــــا يـجـلبُـــهُ
ومــــا يـضمُّ ليلُهُ . ومــــا تـلفُّ سُــحْــبُــهُ
مـا حيلتى ؟ هل أجـتوى قلبى ؟ وهل أُحِبّه؟
أم ألـعنُ الـحـظَّ وأقْـــضِـى لـيـلـتـى أندبُهُ ؟
أم هـل أقـدُّ هَـاتفِى؟ وهـاتفى مـــا ذنْبُـــهُ؟
أنـا الـتى يَـجْنِى عَلَـىَّ أننـى أحــــبُّـــــهُ

وقول نزار قبانى تحت عنوان (أنت لى) [١٩] :

---

(١٧) ديوان ناجى /٢٦٦ .

(١٨) الله والنيل والحب / ٢٩ .

(١٩) أنت لى / ٩ .

لو انتِ لى أرْوقَة الـ . ـفجر مداىَ الأفْسَحُ
منّا ومن عيوننا هذا الصباحُ يُصبحُ
لى أنتِ مهما صنّفَ الْـ ـواشونَ مهما جَرَّحوا
وحدى!! أجل وحدى ولنْ يرقَى إليكِ مَطْمَحُ

بيد أننا قد عثرنا فى الشعر قديمه وحديثه على من استخدم الرجز المجزوء صحيح العروض مقطوع الضرب ، ومن أورد للعروض الصحيحة ضربا مذيلا ، وضربا أحذ ، بل إن هناك نماذج جاء الضرب فيها فى صورة (مُتَفْعْ) أو (فعولْ) ، والتزمت هذه الظواهر فى القصائد التى وردت فيها بصورة لا تتيح لمن يقرؤها أن يحسّ فيها ابتعادا عن موسيقى الرجز ، أو نبوا عن نغمته .

يقول ابن سناء الملك [٢٠] :

عز إله العالم وذلّ إبن آدم
يخاصمون ربهم والربُّ لا يُخاصَمْ
وحاكموه للنهى وعنده تحاكم
وقائل : لمْ كان ذا ؟ وقائل لمْ لا ولم [٢١] ؟
قد سَلِموا لو سالموا وقد نجا من سَالَمْ

إلى آخر القصيدة وعدتها اثنا عشر بيتا ، وتقطيع البيت الأخير :

قد سَلِمو لو سالموا وقد نجا من سالمْ
مستعلن مستفعلن متفعلن مستفعلْ

---

(٢٠) ديوانه / ٥٠٣ .

(٢١) كذا ، ويكون الشطر الثانى مكسورا ، ويصح بحذف الواو قبل (لم) فيصير : وقائل : لم لا لم؟

فالعروض **صحيحة** والضرب **مقطوع** .

ولابن سناء قصائد أخرى على هذا الوزن منها قصيدة فى سبعين بيتا [٢٢] وأخرى فى تسعة وثمانين بيتا [٢٣] ، ومقطوعة ثالثة عدتها ثمانية أبيات [٢٤] .

وللشاعر محمد الأسمر قصيدة من عشرة أبيات أولها [٢٥] :

كـيف المـزاج كـيـفـا ؟ ... مـعـتـدل فـتـشـفـى

إن الطبـيـب إن يخـم ... ـف فالمـريض خـفّـا

يا رب لا تمـرض طبـيـ ... ـبًـا شـتْـوة أو صـيـفـا

وللحسانى عبد الله قصيدة من عشرين بيتا بعنوان (ضحكتها) [٢٦] يقـول فيها :

كـالنبـأ المـفـرح بعـد سـأم توالى

كـفطرة لا تعـرف الحـرام والحـلالا

* * *

ضـحكتك الغـريرة القـريبـة المـعطاءُ

يا كـرمًـا مـا شـابه منٌ ولا اسـتـعـلاءُ

* * *

اقـتربى يا خـضـرة طالعـة فى الصخـر

فـإننى أصـغى إليك يا مـيـاها تجـرى

وعلى هذه الصورة أيضًا صاغ نِزار قبانى قصيدته (مانيكور) التى أوردها فى ديوان (أنت لى) وطولها ستة عشر بيتا من قافية واحدة هى قافية القاف المكسورة ، و (حلمـة) التى ظهرت فى ديوانه (طفولـة نهد) وهى من قافية الراء

---

(٢٢) ديوانه / ١٨٠ .

(٢٣) السابق / ٣٠٤ .

(٢٤) السابق / ٤٨٦ .

(٢٥) ديوان الأسمر / ٥٥١ .

(٢٦) عفت سكون النار / ١٣٤ .

المكسورة وعدتها ثمانية عشر بيتا . كما صاغ الدكتور مانع سعيد العتيبة على هذه الصورة قصيدته (فى بركة السباحـة) التى تبلغ تسعة وثلاثين بيتا [٢٧] .

أما الضرب المذيل فيمثله قول كامل الشناوى [٢٨] :

جَـــــــرّدَنـى مـن هَـدْأتـى   وشـــــــدَّنى إلـى الـجـنـونْ
حـــبـــيـــبـــتى أين ؟ الا   جـــوابَ لى إلا الـظـنـونْ ؟

وتقطيع البيت الأول :

جَــرْرَدَنى   من هدْأتى   وَشَـدْدنى   إلَـلْـجُـنُـونْ
مُسْتَعِلُنْ   مُستفعلن   مُـتَـفْعِلُنْ   مُـتَـفْعِلان

فالعروض **صحيحة** والضرب **مذيل** .

وعلى هذه الصورة ورد قول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة (أغنية انتظار) [٢٩] :

العاشقون فى الدُّجَى الصافى ذراعٌ فى ذراعْ
وكلمـــةٌ لكلمـــةٍ وبســـمـــةٌ بلا انقطاعْ
إلا ذراعى لم يزلْ يهـتــزُّ فى ليل الضـيــاعْ
وكِلْمـتى اخـافُ أن يَمْـضِى الصِّبـا ولا تُذَاعْ

وقول أحمد مخيمر على لسان جماعة الحجاج [٣٠] :

يا رب إنا قد حملنا العبءَ فى عزم شديد
على ضفاف نهرنا نبنى مصانعَ الحديد
والسدُّ حائط الرخاءِ حاملُ الصبحِ الجديد
يـاربُّ زدْنا قــوةً حــتى نُتمَّ مــا نشـيــد

---

(٢٧) مجد الخضوع / ٣٧ .

(٢٨) لا تكذبى / ٦٤ .

(٢٩) ديوانه / ١٩٥ .

(٣٠) الغابة المنسية / ٢٩٦ .

وقوله أيضًا فى ديوان آخر [٣١] :

فى المنحَنَى المقْمِرِ فى الضحوة فى وادى السكونْ
فى غابة النسيانِ فى الحانةِ فى كهف القرون
قال لها وهو يغالبُ الدموعَ أن تسيل:
أجنحةُ الفراق فوقَ معبدى لها حفيف
والدوحُ فيه ساكنٌ يطلُّ فى صمتٍ مخيف
وا أسفا قد جنحَتْ شمسُ الخلود للغروب
وحزنُ روحى باسطٌ جناحَهُ على الدروب
واها لهذا الحسن لم يبق لنا فيه متاع
سيترك الوحشةَ بعد بَيْنِهِ على التُلاعْ
والكونُ كله غدا عند الوداع فى وداع

وقول العقاد تحت عنوان (الحب) [٣٢] :

ما الحب روح واحد   فى جسدَىْ معتنقينْ
الحب روحان سرى   كلاهما فى الجسدينْ
ما انتهيا من صحبة   أو فرقة طرفة عينْ

ولعلى محمود طه عشرة أبيات على هذا الوزن فى مطلع قصيدة (ألحان وأشعار فى منزل ريتشارد فاجنر) [٣٣] .

وليس التذييل بغريب على (مستفعلن) ، فقد اعترف به العروضيون فى البسيط المجزوء كما سنعرف فيما بعد ، ومن ثم فتذييلها فى بحر الرجز أمر غير خارج عن طبيعة الموسيقى ، ولا بعيد عن كنه التفعيلة ، فضلا عن أنه حدث فى تام

(٣١) أشواق بوذا / ٢٠٦ ، ٢٠٧ .
(٣٢) ديوان العقاد / ٧٩٠ ..
(٣٣) ديوانه / ٦٩ .

الكامل ومجزوئه ، وليس بين الكامل والرجز من حيث الحركات والسكنات - فى الصورة المثلى - إلا تسكين الثانى ، كما أن الدمنهورى يقول : « حكى بعضهم استعمال الضرب المقطوع للعروض الأولى مذيلا ، وكل ذلك شاذ ، لكن المولدين استعملوا فيه التذييل كثيرا حتى فى غير هذا الضرب اعتمادا على كثرة توسع العرب فيه . قال ابن برى : للعرب تصرف واتساع فى الرجز لكثرته فى كلامهم لسهولته وعذوبته . أهـ . » (٣٤) .

وقد استخدم ابن سناء الملك للعروض الصحيحة ضربًا مقطوعا مذيلا فى قصيدة عدتها أربعون بيتًا يقول فى أولها (٣٥) :

أنا أميرُ العشَّاقْ	قلبى لوائى الخفَّاقْ
وإنه كِنَانةٌ	فيها سهام الأحداق
وإنه مُخَيَّمٌ	له القلوبُ أوْطاق
خَيَّمَ فيه ملِكٌ	له القلوبُ رُسْتَاق

وأما الضرب الأحذ فقد ورد فى قصيدة بعنوان (شمعة ونهد) فى ديوان نزار قبانى (طفولة نهد) (٣٦) وفيها يقول :

يا صاحبى فى الدفءِ إنى أختُكَ الشَمْعَهْ
أنا وأنت والهوى فى هذه البقعهْ
أوزعُ الضوء أنا وأنت للمتْعَهْ
فى غرفةٍ فنانةٍ تلفُّها الروعهْ
يسكنُ فيها شاعر افكارُه بِدْعَهْ
يرمقُنا ، وينحنى ، يخُطُّ فى رُقْعَهْ
صنعتُه الحرْفُ فيا لهذه الصنعهْ

---

(٣٤) حاشية الدمنهورى / ٥٢ .

(٣٥) ديوانه / ٤٢٢ .

(٣٦) طفولة نهد / ٧٧ .

وتسير القصيدة بأبياتها الأربعة عشر على هذا المنوال ، وتقطيع بيتها الأول:

يا صاحبى	فِدْ دِفْءِ إنْ	نى أخـتُكَشْ	شـمـعـهْ
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفْ
			أو (فَعْلُنْ)

فقد وردت العروض **صحيحة** ، على حين حُذف الوتد المجموع من آخر الضرب، وهذا هو الحذذ كما سبق أن بينا ذلك فى بحر الكامل ، فالضرب – على هذا – **أحذ** .

وفى قصيدة أخرى بعنوان (أحمر الشفاه) (٣٧) استخدم نِزار قبانى الضرب فى صوره (مُتَفْعِ) أو (فَعُولْ) والتزم ذلك طوال ثمانية عشر بيتا هى عدة القصيدة ، وفيها يقول :

كم وشوشَ الحقيبةَ السوداءَ عن جَوَاهْ
وكم روى للمشط والمرآة ما رآه
على فم أغنى من اللوزة فلقتاه
يرضع حرف مخمل تقبيله صلاه
دهانه نار وما تحرّقت يداه
ليس يخاف الجمر منْ طعامه الشفاه

وتقطيع البيت الأول :

كم وَشْوَشَلْ	حقيَبةَ سْ	سوداء عَنْ	جَـوَاهْ
مستفعلن	متفعلن	مستفعلن	فعولْ

وعلى الوتيرة نفسها تسير قصيدة (وشوشة) فى ديوان (طفولة نهد) (٣٨).

---

(٣٧) أنت لى / ١٠٠ .

(٣٨) طفولة نهد / ٤٠ .

كما عثرت على من استخدم الرجز المجزوء مقطوع العروض والضرب كليهما . ومن ذلك ما نسب إلى أبى العتاهية - وليس فى ديوانه - من قوله [٣٩] :

أيا ذوى الوخامه ... أكثرتمُ الملامه
فليس لى على ذا ... صبرٌ ولا قلامه
نعم عشقتُ موتا ... هل قامت القيامه ؟
لأركَبنَّ فيمن ... هويتُه الصرامه

كما أن هناك أبياتا لسلم الخاسر من مقطوعة قيل إنها كانت سبعين بيتًا يقول فيها [٤٠] :

الجود فى قحطان ... ما بقيت غسَّانُ
اسلَمْ ولا أبالى ... ما فعلَ الإخوانُ
ما ضرَّ مُرْتجيه ... ما فعل الزمانُ
من غالَهُ مَخُوفٌ ... فعاصمٌ أمانُ

وله على الوزن نفسه مقطوعة أخرى من ستة أبيات أعيد فيها البيتان الأولان مما سبق [٤١] .

ولمطيع بن إياس أبيات يقول فيها [٤٢] :

إكْليلُها ألوانُ ... ووجهُها فتَّانُ
وخالُها فريدٌ ... ليس له جيرانُ
إذا مشتْ تثنَّتْ ... كأنها ثعبانُ

ولصفى الدين الحلى مقطوعة يقول فيها [٤٣] :

---

(٣٩) الأغانى / ٤ : ٩٤ .
(٤٠) السابق / ١٩ : ٢٦٧ وانظر : تجريد الأغانى / ١٩٧٧ .
(٤١) السابق / ١٩ : ٢٦٨ .
(٤٢) السابق / ٦ : ٢٨١ .
(٤٣) ديوانه / ٣٠١ .

إن غـــبتَ عن عِـيـانى ... يا غـــايةَ الأمــانى
فـالفكرُ فى ضـميرى ... والذكـرُ فى لسـانى
مـا حـالَ عنك عـهدى ... ولا انـثنَـى عِـنانى
وَجْـدى عليك باقٍ ... والصـبرُ عنك فـانِ

ولأبى نواس مقطوعة من سبعة أبيات يقول فى ختامها [٤٤] :

وعـيـشُنا مـوصـولٌ ... بـغـدْوةٍ رَوَاحُ
قـد هزَّنا قـتَّـالٌ ... مـا إنْ بـه جُـنـاحُ

ولأبى تمام قصيدة فى ثمانية أبيات يمدح فيها الحسن بن وهب يقول فيها[٤٥] :

الحـسَنُ بـن وَهْبٍ ... كـالغـيث فى انسكابهْ
فى الشَّـرْخ من حـجـاه ... والشَّـرخ من شَـبـابه
والخـصبِ مـن نَـدَاهُ ... والخِـصْبِ من جـنَابهْ

وعلى هذه الصورة وردت أبيات مسلم بن الوليد التى يقول فيها [٤٦] :

نـبـابه الـوسـادُ ... وامـتنـع الـرقـادُ
وصـادَهُ غـزالٌ ... يُرمَى فـمـا يُصَـادُ
ويـلى أنا مـريضٌ ... مـالِىَ لا أُعَـادُ
أبـكى عـلى فـؤادى ... إذْ ذَهَـبَ الـفـؤادُ

وهى من قصيدة عدتها ثلاثة وستون بيتا .

وله فى الغزل قصيدة أخرى تبلغ خمسة وسبعين بيتًا يقول فى أولها [٤٧] :

(٤٤) ديوانه / ٧٢٠ .

(٤٥) ديوان أبى تمام قسم أول / ١١٣ .

(٤٦) ديوان مسلم / ٣٠ .

(٤٧) السابق / ١٢ .

يا أيهـــا المـــعـــمـــودُ	قـــد شَـــفَّكَ الصـــدودُ
فـــأنت مـــســـتـــهـــامٌ	حـــالفَكَ الســـهـــودُ
تـــبـــيـــتُ ســـاهـــرا قـــد	وَدَّعَكَ الـــهـــجـــودُ
وفـــى الـــفـــــؤادِ نـــارٌ	لـــيس لـــهـــا خـــمـــودُ
تـــشـــبُّـــهـــا نـــيـــرانٌ	مـــن الـــهـــوى وقـــودُ
إذا أقـــــولُ يـــومًـــا	قـــد أُطـــفـــئتْ تـــزيـــدُ
يـــا عـــاذلـــىَّ كُـــفّـــا	فـــإننـــى مـــعـــمـــودُ
أكـــثـــرتـــمـــا تَفْنـــيـــدى	لـــو يـــنـــفـــع الـــتَّـــفْنـــيـــدُ

وقد سلك بعض الباحثين هذه الأبيات فى سلك المنسرح المنهوك ، وقال -وهذا موطن العجب - عن هذه الأبيات وغيرها : إن هذه الأبيات وإن كانت على وزن المنسرح المنهوك إلى أنها من أربع تفعيلات ، والمنهوك من تفعيلتين [٤٨] !!

فإذا كان المنهوك من تفعيلتين فكيف تعد من المنهوك ؟!!

أليس عدها من الرجز المقطوع العروض والضرب أولى من اعتساف النسبة إلى منهوك المنسرح ؟

أخيرا هل نعد هذه النماذج أضربًا أخرى للرجز المجزوء؟

أعتقد أنه يجب الاعتداد بهذه النماذج ، سواء أكان الشاعر فيها معتمدا على موروث شعرى قرأه فى التراث القديم ، أم كان ذلك تجديدا ارتآه هو وسار عليه؛ لأنه - أيا ما كان الرأى - لم يشذ عن موسيقى البحر ، ولم يخرج عن نغمته !!

---

(٤٨) شرح تحفة الخليل / ٢٤٥ ، ٢٤٦ .

(ج) الرجز المشطور

يتكون البيت فيه من ثلاث تفعيلات متصلة ، وعروضه وضربه شىء واحد . وله صورتان :

١ - **الصورة الأولى :** يمثلها قول البهاء زهير [٤٩] :

يا ربِّ ما أقْربَ منك الفرجا
أنت الرجاءُ وإليكَ الملْتَجَا
يا ربِّ أشكو لك امراً مُزعجا
أبْهمَ ليلُ الخطْب فيه ودَجَا
يا ربِّ فاجعلْ لِىَ منهُ مَخْرجا

وتقطيع البيت الأول هكذا :

يا رِبْبِ ما	أقْرَب من	كَلْفَرَجا
مستفعلن	مُسْتَعِلن	مُسْتَعِلن

العروض هى الضرب ، وهما **صحيحان** .

وعلى هذه الصورة ورد قول أحمد مخيمر تحت عنوان (ماذا فى الحواشى)[٥٠] :

ما بالكم شيدتم المصانعا دخانها ما زال سما ناقعا
غبّرتمُ به الفضاء اللامعا
جدودكم قد شيدوا المعابدا عالية تشارف الفراقدا
والتمسوا فيها الهدوء الخالدا

(٤٩) ديوانه / ٥٤ ، وقد وردت كلمة (الرجاء) فى البيت الثانى مقصورة، وذاك يخل بوزن البيت ، وانظر : قصيدتين أخريين على الوزن نفسه فى ديوانه/ ٥٩ ، ١٢٣ .
(٥٠) أشواق بوذا / ١٢٢ .

وقول صالح جودت عن الأمم المتحدة تحت عنوان (نهاية الأسطورة) [٥١] :

تجَمَّدتْ فيها العقولُ والهِمَمْ
وصُودِرتْ فيها الحقوقُ والذِّمَمْ
وسيطرتْ فيها شريعةُ الأكَمْ
الأقوياءُ وحدهم لهم قِيَمْ
أطماعُهُمْ فوق الصدورِ كالوَرَمْ
كأنهم مقاعدٌ بلا رقَمْ

وقوله أيضا تحت عنوان (غريب فى لندن) [٥٢] :

صِفْ لى هواكَ قلتُ : ليس هَيِّنا
هل تعرفين خيرَ ألحان المنى ؟
أنا الذى ألفَها ولحَّنا
هلاَّ سمعْتِ بلبلا إذا حَنا
على هواه فى رباه مَوْهِنا
أدمَى القلوبَ وأسالَ الأعْيُنا
بِنَغَمٍ حبَّبَ للناس الضنى
لا تسألى عنه فإنه أنا

٢- **الصورة الثانية** : يمثلها ما ينسب إلى عمر بن أبى ربيعة من قوله [٥٣] :

خانكَ مَنْ تهوَى فلا تَخُنْهُ
وكُنْ وفيّا إن سلوتَ عَنْهُ
واسلُكْ سبيلَ وصْلِهِ وصُنْهُ
إن كان غدارا فلا تكُنْهُ

(٥١) ألحان مصرية / ٢٠٧ .
(٥٢) الله والنيل والحب / ١٧٣ .
(٥٣) ديوان عمر / ٢٢٩ ، وانظر نموذجا آخر فى اثنى عشر بيتا للبهاء زهير فى ديوانه / ١٨ .

عـــــسى تبـــــــاريحُ تـجـىءُ منـهُ
فـــــيـــــــرجـعَ الـوصـلُ ولـم تَـشِـنْـهُ

وتقطيع البيت الأول :

خـــــــــانك مـن	تهْـوا فـلا	تـخنهـــو
مُـــــسْــــتَــــعلن	مُسْتَفعلن	مُـتَـفْعِل

العروض هى الضرب ، وقد دخلها **القطع** ، بحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله . أما حذف الثانى الساكن فقد سبق لنا القول بأنه غير معتد به فى الرجز .

ويعد بعض العروضيين تلك الصورة من مشطور السريع (٥٤) ، وهو نوع من الاعتساف ، والتعليل له واهٍ ، فما أكثر الرجزيات التى صيغت على هذه الصورة فى وسط قصائد ورد الضرب صحيحا فى بعض مقاطعها ، ومقطوعا فى بعضها الآخر(٥٥) ، فإلحاقها بالرجز المشطور أحق من إلحاقها بالسريع المشطور الذى لم يكد الباحث يجد له قصيدة واحدة كاملة .

وعلى هذه الصورة ورد قول على محمود طه من مشطورة فى واحد وثلاثين بيتا (٥٦) :

تمـــــهَّلى فــــراشـــةَ الصـــبــــاحِ
أســــــرفْـتِ فـى الـغـــــــدُوِّ والـرواح
مـــــاذا ارتـيـــــادُ الـطرقِ الـفِـــسَــــاح
والـوثْـبُ فــــوق الـعُــــشْـب والصَّــفَّـــاح
بـيـن الـروابـى الـخــــضـــــر والْـبِـطَـاح

---

(٥٤) انظر : شرح تحفة الخليل / ٢٠٠ .

(٥٥) راجع قصيدة (ماذا في الحواشى) لأحمد مخيمر فى أشواق بوذا ص ١٢٢ ، والبيعة لمحمود حسن إسماعيل فى (لابد) ص ٢٣ .

(٥٦) ديوانه / ٧٣٩ .

وقول صالح جودت من قصيدة فى ثمانية وعشرين بيتا [٥٧] :

يا فتنتى من سحر تلك الصورهْ
من وجهك المُلْقِى عَلَىَّ نورَهْ
بين الدَّرَارى الحلوة المسطُورَهْ
كأنها قصيدةٌ مشْهورَهْ
وبينها لؤلؤةٌ منثُورَهْ

ولأحمد مخيمر قصيدة بعنوان (البائس) [٥٨] تبلغ سبعة وعشرين بيتا يقول فيها :

البائسُ الممزَّقُ الثياب
يثير فى فؤادىَ اكتئابى
رَغَابُهُ عاريةُ الإهَابِ
تَعْوى عُواءَ جائع الذئاب
تَرقُّبُ الفرصة للوثابِ

ولمحمود حسن إسماعيل تسعة مقاطع فى قصيدة (البيعة) [٥٩] التى يقول فى أحدها :

بايعتُ فجرا شعَّ فى جبينى
ومزَّقَ الإطراق من جفونى
وشلَّ خطو الذل فى يقينى
وكنتُ فى ذاتِىَ كالسجين
أدورُ فى دوَّامة الأنين
والقيدُ من صريره يسقينى

(٥٧) الله والنيل والحب / ٩٥ .
(٥٨) أشواق بوذا / ١٣١ وانظر أيضا ص ٩٣ .
(٥٩) لابد / ٢٣ .

ومن النماذج التى لم يشر إليها العروضيون من قبل أن يرد مشطور الرجز مذيلا، ويمثل ذلك قول الحسانى عبد الله فى قصيدة بعنوان (الجمعة الآفلة) [٦٠]:

أين مـضى ؟ كـرسـيُّـهُ الخـالى اسـترابْ
أين الجـبـينُ الحـر ؟ واراه التـرابْ
أجـابتِ الجـدرانُ عنِّى : غـابَ غـابْ
وخلَّفَ الكُتْبَ لقُـرَّاءٍ صِـغـارْ
ليـست لهم عـيـونُ صـقْـرٍ لا تَحَـارْ

وتقطيع البيت الأول :

أيـن مـضـى	كـرسـيْـيُـهُلْ	خـالِسْـتـرابْ
مُـسْـتـعلن	مسـتـفعلن	مسـتـفعلان

فالضرب **مذيل** .

ومعنى ما سبق أن مشطور الرجز قد يأتى صحيحَ الضرب ، ومقطوعَه ، ومذيَّلَه .

(د) الرجز المنهوك

هو ما تكون من تفعيلتين فقط ، وله ضرب صحيح يمثله قول ابن الرومى [٦١]:

هـل حَـسَنٌ فـى نِـحَـلِـكْ
أو جـائـزٌ فـى مِـلَـلِـك
لَـهْـوُك عَـنْ مـؤمِّـلِـكْ

(٦٠) عفت سكون النار / ٩٥ .

(٦١) ديوان ابن الرومى / ٥ : ١٨٨٥ .

وتقطيع البيت الأول :

هـل حـــــــــسـنـن فـــى نـــحــلــــك

مـــســـــتـــعـلـن مـــســــتـــعـلـن

فالعروض هى الضرب وهما **صحيحان** .

ومن هذه الصورة قول أبى نواس من قصيدة عدتها سبعة عشر بيتا [(٦٢)] :

إلـهـنـا مـــــا أعْـــــدَلَـكْ
مـــلـيــكَ كـــلِّ مـــن مَـلَــكْ
لبـــيك قـــد لبَّـــيْتُ لك
لبَّـــيك إن الحـــمـــدَ لكْ
والـمـلـك لا شـــريك لـك
مـــا خـــاب عـــبـــدٌ سَـــأَلَكْ
انـت لـه حـــيـــثُ سـلـك
لـــولاك يـــا رب هـــلــك

وله قصيدة أخرى على هذا الوزن فى مائة بيت وبيت فى مدح الفضل بن الربيع [(٦٣)] يقول فى ختامها :

هـل لـك والـهَـلُ خِـــيَــرْ
فــيـمَنْ إذا غــبتَ حَـضَــرْ
أو نـالـك الـقـــومُ أثـر
وإن رأى خـــيـــرًا نَشَـــرْ
أو كـــان تـقـــصـــيــرٌ عَـذَرْ

كما أن للمنهوك **ضربًا مقطوعًا** يمثله قول ابن الرومى [(٦٤)] :

---

(٦٢) ديوان أبى نواس / ٦٢٣ .

(٦٣) ديوان أبى نواس / ٤٣٨ .

(٦٤) ديوان ابن الرومى / ٤ : ١٥١٦ .

سهولة الشريعهْ
تغنى عن الذريعهْ
يا ذا اليدِ المنيعهْ
والأُذُنِ السميعهْ
والهمةِ الرفيعهْ
يا قابلَ الخديعهْ
وفاعلَ البديعهْ
هل لك فى صنيعهْ
تجعلها وديعهْ

وكل بيت من الأبيات السابقة ضربه (متفعلْ) وهو **مقطوع** .

وعلى هذه الصورة ما نسب إلى يزيد بن عبد الملك أنه قال (٦٥) :

يا دار دوِّرينى
يا قرقَرُ امْسِكينى
آليتِ منذ حين
حقًا لتصرمينى
ولا تواصلينى
بالله فارحمينى
لم تذكرى يمينى

وقول الأخطل (٦٦) :

وربربٍ خماصِ
يطعنَّ بالصياصى
ينظرْنَ من خَصاصِ
بأعين شواصى

(٦٥) الأغانى / ١ : ٦٨ ، ٦٩ .
(٦٦) الأغانى / ١ : ٢٨٥ ، وانظر شعر الأخطل / ١٧ لترى بعض التغيير فى الرواية .

كـــــــفِلَق الرصــــــــاصِ

تســـــــمــــــو إلى القنّاصِ

رجز على تفعيلة واحدة :

حكى هذا النمط من الرجز صاحب (العمدة) حيث يقول : « .. صنع بعض المتعقبين - أظنه على بن يحيى ، أو يحيى بن على المنجِّم - أرجوزة على جزء واحد، وهى :

طيفٌ ألم . بذى سلم . بعد العتم . يطوى الأكم . جاد بفم . وملتزم . فيه هضم . إذا يُضم .

ويقال إن أول من ابتدع ذلك سَلْمُ الخاسر ، يقول فى قصيدة مدح بها موسى الهادى :

موسى المطَرْ . غيثٌ بكَرْ . ثم انهمَرْ . ألوى المررْ . كم ايتسَرْ . وكم قدرْ. ثم غفر . عدل السير . باقى الأثر . خير وشر . نفع وضر . خير البشر . فرع مضر . بَدرٌ بدَر . والمفتخر . لمن غبر ..

والجوهرى يسمى هذا النوع المقطع »(٦٧) .

وقد أفاد شوقى من هذه الصورة فى (مصرع كليوباترا) حين يقول على لسان كليوباترا (٦٨) :

يـا غـــا نـمـــيــزْ   هـات الـنـبـــيـــذْ

هــات اسْـــقِـنـى   واسـق الـحــبـــيـبْ

واسـق الـمــــلا

---

(٦٧) العمدة / ١ : ١٨٤ ، ١٨٥ و ٢ : ٣٠٣ وانظر : عروض الورقة / ٧٥ ، ونهاية الراغب / ٢٣٩ ، ٢٤٠ .

(٦٨) مصرع كليوباترا / ٤٢ .

ويرد (بولا) الشاعر :

بنتُ الدِّنانْ أمُّ الزمانْ
خبأها في قَبْوِهِ
ساقي منا
لونُ الفرح حنا القدح
سرُّ السرورْ صفْوُ الحياهْ
قوتُ المنى

مع ملاحظة أن شوقى استخدم بعض التفعيلات مذيلة ، مستفيدًا مما سبق أن قررناه من إحساس الشعراء بوجود تشابه بين تفعيلتى الرجز والكامل ، وعدم تقيدهم فى بعض الأحيان بمقولات العروضيين حين يجدون شاعريتهم تنفر من هذه المقولات أو تعلو عليها .

ملحوظة :

من المعروف المتداول بين دارسى العروض أنه قد يشتبه الكامل بالرجز إذا دخل الإضمار تفعيلة الكامل فصارت (متْفاعلن) فيزول الفرق بينها وبين (مستفعلن)، فكلتاهما تتكون حينئذ من سببين خفيفين بعدهما وتد مجموع (١٥١٥١١٥) . والحكَم فى ذلك هو القصيدة كلها :

هل ورد فيها (متَفاعلن) ولو مرة أو لم يرد ؟

إذا ورد فهى من الكامل ، وإلا فهى من الرجز .

ولكن المسألة أعمق من ذلك وأخطر حين نتصور التغييرات الكثيرة التى تتعرض لها تفعيلة الرجز (مستفعلن) من حذف الثانى الساكن فتصير (مُتَفْعلن) ، أو حذف الرابع الساكن فتصير (مُسْتَعلن) ، أو حذفهما معًا فتصير (مُتَعِلُن) !! وهذه الإمكانات المتعددة لتلك التفعيلة التى لا يكاد بيت رجزى يخلو من تفعيلة منها تعطى للرجز موسيقاه الخاصة التى تميزه أيما تمييز عن بحر الكامل . اقرأ مثلا قول الشاعر :

أنا صَــدى يضـــيعُ وَسْطَ جَلْبَـــةِ فــلا تَعِـيــهِ أُذُنَا مــســتــحْـسِنِ

لتحس بفارق كبير يستحيل معه إدراج هذا البيت أو أمثاله فى بحر الكامل، فليست فيه تفعيلة غير مُزاحَفة سوى تفعيلة الضرب، ومن النادر أن تجد فى موسيقى الكامل تفعيلة مزاحفة بغير تسكين الثانى المتحرك .

فإذا أضفت إلى ذلك إمكانات فى الصور ينفرد بها الكامل مثل العروض الحذاء والضرب الأحذ أو العروض الحذاء مع الضرب الأحذ المضمر فى الكامل التام ، والضرب المرفل فى الكامل المجزوء ، وإمكانات أخرى ينفرد بها الرجز مثل المشطور والمنهوك بصورهما المتعددة ، والموحّد بجدته وحداثته ، اقتنعت معنا بعدم جدوى الدعوة الرامية - مخلصةً - إلى تخفيف العروض عن طريق إدماج بحر الرجز فى الكامل بحجة أنهما لا يفترقان إلا فى تحريك الحرف الثانى أو تسكينه[٦٩]، ولو كان الأمر كذلك لهان ، ولما فات العروضيين القدماء الإشارة إليه!!

لكن الأمر أمر نغمتين تتباعدان أحيانا بحيث لا تلتقيان ، بل إن من المؤكد أنهما لا تلتقيان فى بيت تام ، لأنه من الصعب - كما قلنا - أن نعثر على بيت من الرجز لم تزاحف فيه تفعيلة بحذف أحد سواكنها ، وذلك أمر يصعب الحصول عليه فى تفعيلة الكامل.

---

(٦٩) فى العروض والقافية : دراسة ونقد / ١٤٦ ، ١٤٧ .

٨ - الطويـل

هو من البحور الشعرية التى تتكون من تفعيلتين مختلفتين هما : التفعيلة الخماسية (فعولن) والتفعيلة السباعية (مفاعيلن) ، والتفعيلتان معًا تكونان وحدة، بحيث يمكن القول بأن البيت من الطويل يتكون من (فعولن مفاعيلن) أربع مرات ، فى كل شطر وحدتان .

ويلاحظ فى بداية الحديث عن هذا البحر أن **القبض** وهو حذف الخامس الساكن سمة بارزة فيه ، بحيث يمكن أن تتحول (فعولن) إلى (فعولُ) و (مفاعيلن) إلى (مفاعلن) دونما تأثير على موسيقى البيت .

وأشهر الصور التى وردت لهذا البحر فى الشعر العربى ثلاث هى :

الصورة الأولى : يمثلها قول المرحوم عباس العقاد تحت عنوان (الحب المثال) [(١)] :

فما فيك من نقصٍ ولكنما الهوى	نوازعُ شتَّى لا تَقَرُّ على حالِ
فيا قدرةَ الحب المبارك أبْدعى	لكل حبيب فى الصبا ألفَ سِرْبالِ
وأجملُ من صَوْغِ الدُّمَى صَوْغُ دُمية	لها زينتاها من حياةٍ وإقبال

وتقطيع البيت الأول :

فما فيـ	ـك من نقصن	ولا كـ	ـن نملْهَوا
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
نواز	عُشَتْتَالا	تَقَرْرُ	علا حالى
فعولُ	مفاعيلن	فعولُ	مفاعيلن

(١) ديوان العقاد / ٤٩٣ .

فحذف من عروض البيت خامسها الساكن وهو المسمى **القبض** ، فالعروض **مقبوضة** ، على حين لم يحذف من الضرب شيء ، فهو على ذلك **صحيح** .

ولا تكون عروض الطويل فى الصور المشهورة إلا مقبوضة ، باستثناء حالات التصريع فى أول القصيدة ، وهى حالات عارضة لا يمكن اتخاذها قاعدة .

وعلى هذه الصورة ورد قول المتنبى (٢) :

عـزيزٌ إسَـا مَنْ داؤهُ الحـدَقُ النُّجلُ   عـياءٌ به مـات المـحـبُّونَ من قـبلُ
فـمن شـاءَ فلينظرْ إلىَّ فـمنظَرى   نذيرٌ إلى مَنْ ظنَّ أن الهـوى سَـهْلُ
ومـا هى إلا لحظةٌ بعـد لحظةٍ   إذا نزلتْ فى قلبـه رحلَ العـقلُ
جرى حبُّها مَجْرى دمى فى مفاصلى   فأصبحَ لى عن كل شُغْلٍ بها شُغْلُ
سـبـتْنى بدَلٍّ ذاتُ حُسْنٍ يزينُهـا   تكحُّلُ عـينيـهـا وليس لهـا كُحْلُ
كـأنَّ لحـاظَ العـين فى فـتْكه بنا   رقـيـبٌ تعـدَّى أو عـدوٌّ له دَخْلُ

وقول أبى القاسم الشابى تحت عنوان (الرواية الغريبة) (٣) :

ضحِكْنا على الماضى البعيد وفى غدٍ   ستجـعلُنا الأيامُ أضحـوكـةَ الآتى
وتلك هى الدنيـا روايةُ سـاحـرٍ   عظيمٍ غـريب الفنِّ مـبـدعِ آيات
يمـثّلُهـا الأحـيـاءُ فى مسرح الأسى   ووسْط ضبـابِ الهمِّ تمـثيلَ أمـوات
ليشهـدَ من خلف الضباب فصولَها   ويضـحك منهـا من يمـثّلُ مـا ياتى
وكلٌّ يـؤدى دورَه وهـو ضـاحـك   على الغير ، مضحكوكٌ على دوره العاتى

وقول أحمد مخيمر على لسان (بوذا) (٤) :

أنا الظاهرُ الخافى أنا الصوتُ والصَّدَى   أنا الجهرُ والكتمانُ والبغْضُ والحبُّ
أنا الخمرُ والعنقودُ والشمسُ والسَّنَى   أنا القِشرُ فى مَرْأى النواظرِ و اللُّبُّ
أنا العـالمُ المحجوبُ والعـالمُ الذى   تكشَّفَ لم تُسْدَل على حسنه الحُجْبُ

(٢) ديوان المتنبى / ٤٤ وانظر نماذج أخرى فى صفحات ٦٢ ، ٨٠، ١٠٥ ، ١٧٤ ، ١٨٩ ، ١٩٨ .
(٣) ديوان الشابى / ٣٩٣ .
(٤) أشواق بوذا / ١٦٩ .

أنا الغيبُ والسرُّ المصُونُ أنا الذى	تقارَبَ فيه البعدُ ، وابتعدَ القربُ

أنا الأملُ المرجوُّ فى كلِّ كوكبٍ	إلى مَقْدمِى يسعَى وفى أُفُقى يحبُو

أنا الدوحةُ الكبرى تغلغَلَ جذرُها	إلى حيثُ لم يبلغْهُ عمقٌ ولا تُربُ

تظلِّل آفاقَ الوجود غصونُها	ويبرقُ فيها الزَهْرُ والورقُ الرطْبُ

وتلقى ظلالا، كلُّ نورٍ إذا التقى	بأطرافها من فرط لمعتها يخْبُو

الصورة الثانية : يمثلها قول عبده بدوى (٥) :

رُوَيْدَك إنا من قُرى مستذَلةٍ	تنام على دمعٍ وتصحُو على مُدَى

فنحن هنا لا نعرفُ الخوْخَ باسمًا	ولا النور مغزولا بكرم توقّدا

سنعطيكَ ما يجنى المساكينُ مثلُنا	ويمسك فينا العمرَ عريانَ مُسْهَدا

وتقطيع البيت الأول :

رويد	ك إننا من	قرن مس	تَذَلْلَتن
فعولُ	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

العروض **مقبوضة** :

تنام	علا دمعن	وتصحو	علا مدا
فعولُ	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

والضرب **مقبوض** مثلها .

وعلى هذه الصورة ورد قول نزار قبانى تحت عنوان (مرثاة قطة) (٦) :

عرفتك صوتًا ليس يُسمَعُ صوتُه	وثغرا خجولا كان يخشَى المقبِّلا

فأين مضتْ تلك العذوبةُ كلُّها	وكيف مضى الماضى وكيف تَبَدَّلا

توحّشْتِ حتى صرتِ قطةَ شارعٍ	وكنتِ على صدْرى تحومين بلبلا

---

(٥) باقة نور / ٢٢.

(٦) الرسم بالكلمات / ٧٥ .

فلا وجهك الوجهُ الذى قدْ عبدتُهُ ... ولا حسنُك الحسنُ الذى كان مُنْزَلا
وداعتُك الأولى استحالتْ رعونةً ... وزينتُكِ الأولى استحالتْ تَبَذُّلا
أيمكنُ أن تغدو المليكةُ هكذا ... طلاءً بدائيًا وجَفْنًا مكَحَّلا
أيمكنُ أن يغتالَ حسنُك نفسَه ... وأن تصبحَ الخمرُ الكريمةُ حنظلا
يُرَوِّعنى أن تُصبحى غجريَّةً ... تنوءُ يداها بالأساور والحلى
تجولين فى ليل الأزقةِ هِرَّةً ... وجوديَّةً ليستْ تُثيرُ التَّخيُّلا
سلامٌ على من كُنْتِها يا صديقتى ... فقد كنتِ أيامَ البساطةِ أجملا

وقول العقاد تحت عنوان (كأس الموت) (٧) :

إذا شيَّعونى يوم تُقْضَى منيتى ... وقالوا : أراحَ اللهُ ذاك المعذَّبا
فلا تحملونى صامتين إلى الثرى ... فإنى أخافُ اللحْدَ أن يتهيَّبَا
وغنُّوا فإن الموتَ كأسٌ شهيةٌ ... وما زال يحلُو أن يُغَنَّى ويُشربا
وما النعشُ إلا المهدُ مهدُ بنى الرَّدَى ... فلا تُحْزِنوا فيه الوليدَ المغَيَّبا
ولا تذكُرُونى بالبكاءِ ، وإنما ... أعِيدُوا على سمعى القصيدَ فأطربا

وقول أحمد عبد المعطى الهمشرى (٨) :

لقد حكم الموتُ المشتِّتُ حكمَه ... علينا وأحداثُ الليالى الجوائرُ
فيا كوكبا فوق العواصف ساهما ... يتابعُهُ طيفُ الدُّجَى وهو غائر
ويا شعلة النُّوتىُّ تخفقُ فى الدجى ... وقد هاجمتْها الريحُ والنوءُ صافرُ
ويا زهرة فى شاطئ الحزنِ أينعتْ ... وقد اتحفتْ منها الخريفَ بواكرُ
نمتْ وحدَها لم تَلْقَ غيرَ ظلالِها ... أليفًا تُشَاكيه الأسى وتُسَاورُ
ألا فاستريحى الآن حسبُك واهدئى ... فلن تحملى ما تستبيحُ المقادرُ

---

(٧) ديوان العقاد / ٨٥ .

(٨) ديوان الهمشرى / ١٩٥ .

الصورة الثالثة : يمثلها قول أبى نواس (٩) :

أيارُبَّ وجْـهٍ فى التــراب عــتــيقِ ... ويارُبَّ حُـسْنٍ فى التــراب رقــيقِ
ويارُبَّ حــزم فى التــراب ونجــدةٍ ... ويارُبَّ رأىٍ فــى الـتــــراب وثـيقِ
أرى كـلَّ حـىٍّ هـالـكـا وابـنَ هـالـك ... وذا نسبٍ في الهـالكين عـريق
فـقُلْ لغـريب الدار : إنك ظاعنٌ ... إلى منزلٍ نائى المحَلِّ سـحيقِ
إذا امـتـحَنَ الدنيـا لـبـيبٌ تكشَّفَتْ ... له عن عـدوٍّ فى ثيـابِ صـديق

وتقطيع البيت الأول :

أيـــــارُبْ	بَوَجْــهِنْ فِتْ	تــــراب	عـتـيـقى
فـعـولن	مـفـاعـيلن	فـعـولُ	مـفـاعى
ويــارُبْ	بَحُـسْنِنْ فِتْ	تــراب	رقـيـقى
فـعـولن	مـفـاعـيلن	فـعـولُ	مـفـاعى

العـروض **مقبوضة** على الرغم من دخول الحذف ؛ لأن ذلك سببه التصريع ، والأبيات التالية دليل على صحة هذا الرأى . أما الضرب **فمحذوف** فى كل المقطوعة .

وعلى هذه الصورة ورد قول جميل بثينة (١٠) :

إذا قلتُ : مـا بِى يا بثـينةُ قـاتلِى ... من الحبِّ ، قـالتْ : ثابتٌ ويزيدُ
وإن قلتُ : رُدِّى بعضَ عـقلى أعِشْ به ... تولَّتْ وقـالتْ : ذاك منك بعـيـدُ
فـلا أنا مـردودٌ بمـا جـئتُ طالبـا ... ولا حـبُّهـا فـيمـا يبيـدُ يبيـدُ

وقول أبى العتاهية (١١) :

ومن يتـتـبَّعْ شـهـوةً بعـد شـهـوةٍ ... مُلِحًّـا تقَـسَّمْ عـقلَه الشـهـواتُ

---

(٩) ديوان أبى نواس / ٦٢١ .
(١٠) ديوان جميل / ٣٨ .
(١١) ديوان أبى العتاهية / ٨٧ .

ومن يأمن الدنيـا ؟ وليس بحلوها ... ولا مُـرِّها ، فـيـمـا رأيتُ ، ثبـاتُ
أجـابتْ نفـوسٌ داعـىَ الله فـانقـضتْ ... وأُخـرى لداعى المـوت منتظراتُ
ومـا زالت الأيامُ بالسخط والرضـا ... لهنَّ وَعـيـدٌ مـرةً وعِـداتُ
إذا ازددتَ مـالاً قلتَ : مـالى وثروتى ... ومـالَكَ إلا الله والحـسناتُ

وقول ابن سناء الملك (١٢) :

أَتُتْـركُ شـمسُ الراح وَهْىَ منيـرة ... ويُتـركُ وجـهُ البـدرِ وَهْوَ وسـيمُ
ومـا كنتُ أخـشَى أن يتـوبَ لظرفـهِ ... كـمـا لستُ أخـشَى أنه سـيصـوم
وكم من يدٍ عند الحكيم لكأسـهِ ... غـدتْ ولهـا حقٌّ عليـه عظيم
أنـامـتْ لـه مَـنْ لا ينامُ وربـمـا ... أقـامـتْ له مـالا يكادُ يقـومُ
وذلك إنعـامٌ قـضَى بنعـيـمِـهِ ... ومَنْ جَـحَـدَ الإنعـامَ فَـهْـوَ لئـيم

وقول أحمد مخيمر على لسان (الفتاة) تخاطب (بوذا) (١٣) :

ويملؤُنى خـوفًـا رحـيلُكَ في غـدٍ ... وخـبْطِىَ فى الدنيـا بغـيـرِ دليل
وعلْمى بأنّى أخْـسَـرُ الناس صـفـقـةً ... إذا بعتُ أفـراحى بغـيـرِ بديلِ
فـإن لم أنلْ مـا اشـتـهـيـه فـإننى ... سـأحـيـا بقلبٍ فى الحـيـاةِ مَلُولِ
ويا أسـفـا إنْ كـان ذاك وإنْ غـدا ... لغـيـرِ منالِ البـاقـيـاتِ قُـفُـولى
ويا بؤسَ أيامى القـصـار إذا انتـهتْ ... لِبَـيْنٍ عن الخُلْدِ المـديد عَـجُـول

هذه هى الصور الثلاث المشهورة لبحر الطويل التى صاغ عليها الشعراء كثيرًا ، وما زالوا يصوغون ، حتى وقتنا الحاضر ، لاتمييز عندهم بين صورة وصورة، وليست صورة من الثلاث أقربَ إلى قلب الشعراء من غيرها ، ومن ثم يكون الحكم بترتيب هذه الصور من حيث الشيوع على أن الضرب (مفاعلن) أكثر شيوعا ، يليه (مفاعى) ، وأقل الثلاثة (مفاعيلن) (١٤) ، حكما غير معتمد علي الواقع الشعرى

---

(١٢) ديوان ابن سناء / ٥٨٣ .

(١٣) أشواق بوذا / ٢٥٧ .

(١٤) فى علمى العروض والقافية / ٧٠ .

إحصاء وعدا ؛ فقد تختلف النسبة من شاعر لآخر ، ومن عصر إلى عصر ، وذلك كله لا يعطينا إمكان تفضيل صورة على أخرى أو الحكم بشيوعها.

وقد استدرك بعض العروضيين للعروض المقبوضة ضربا مقصورا يكون وزنه على (مفاعيلْ) بتسكين اللام (١٥) ، ومن ذلك ما أنشده أبو زيد سعيد بن أوس بن ثابت الأنصاري لعمرو بن شأس قال (١٦) :

ومـا بَيْـضَـةٌ بات الظَّلِيمُ يحـفُّـهـا	إلى جؤجؤ جافٍ بميثاءَ مِحْلاَلْ
بأحـسنَ منهـا يومَ بَطْنِ قـراقـرٍ	تخوضُ به بطنَ القطاةِ وقد سالْ
لطيفةُ طيِّ الكشحِ مُضْمَرَةُ الحشا	هضيمُ العناقِ هونةٌ غيرُ مجبالْ
تميلُ على مثلِ الكثيبِ كأنها	نقًا كلما حركْتَ جانبَهُ مالْ

وقد علق عليه ابن رشيق قائلا : « هذا شيء لم يذكره العروضيون ، وهو عندهم مطلق محمول على الإقواء ، كما حمل قول امرئ القيس :

أحنظلُ لو حاميتمُ وصبرتمُ	لأثنيتُ خيرا صالحا ولأرضانْ
ثيابُ بنى عَوفٍ طهارَى نقيةٌ	وأوجُهُهُمْ عندَ المشاهد غُرّان
عُوَيرُ ، ومن مِثْلُ العوير ورهطه	وأسعدَ فى ليلِ البلابلِ صفوان
فقد أصبحوا والله أصفاهمُ به	أبرَّ بأيمان وأوفى بجيران

إلا الأخفش والجرمى ، فإنهما يرويان الشعر موقوفا ، ولا يريان فيه إقواء ، وهذا عند سيبويه لا بأس به » (١٧) .

والحق أن حمل هذه الأبيات على الإقواء نوع من تغليط الشعراء بناء على قاعدة مسبقة ، فليس فى هذا الضرب من الطويل ما يسىء إلى موسيقاه ، ولذا

(١٥) محيط الدائرة / ٣٠ .

(١٦) العمدة / ١ : ١٤٨ . ،

(١٧) السابق / ١٤٨ ، ١٤٩ ، وانظر : القوافى للأخفش / ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ والبارع / ١٠١ ، ونهاية الراغب / ١٢٥ ، ١٢٦ ، وديوان امرئ القيس / ٨٣ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ .

نميل ميل الأخفش وسيبويه والجرمى فى قبول هذا الضرب من الطويل الذى يعد توسيعا لمحيط البحر وإكسابا لموسيقاه مرونة .

أما ما روى من أن العروض تأتى صحيحة مع الضرب المقبوض فى غير تصريع ، كما فى :

ونحن جلَبْنا الخيلَ يومَ نهاوَنْدِ وقد أحجمتْ عنّا السيوفُ الصوارمُ

أو محذوفة مع الضرب المحذوف كما فى :

تراه على طول البلايا جديدا وعهدُ المغانى بالحُلُومِ قديمُ

فهو عيب يسمى **التجميع** ، ولا يعقل أن يكون المعيب قاعدة .

كما أن ما استدرك من أن لهذا البحر عروضا محذوفة لها **ضربان :**

أولهما : مثلها ، مثل :

لقد ساءنى سعدٌ وصاحبُ سعدِ وما طَلَبَانى قبلها بغرامِ

وثانيهما : مقبوض ، وبيته :

جزى الله عبسًا عَبْسَ آلِ بغيضٍ جزاءَ الكلاب العاوياتِ وقد فَعَلْ

فأمثلته لا تعدو أبياتا مفردة لا يمكن الاعتماد عليها فى القول بنماذج جديدة من بحر الطويل فضلا عن نشاز نغمتها وابتعادها عما هو معهود من صفاء هذا البحر وانسيابه (١٨) .

ومن النماذج الغريبة التى قرأتها أن يرد الطويل مشطورا ؛ فقد ختم الشاعر المرحوم (على محمود طه) مطولته (العشاق الثلاثة) (١٩) بواحد وأربعين شطرا من الطويل التزم فيها جميعا قافية الباء المطلقة المفتوحة و (مفاعلن) المقبوضة ، حيث يقول فى ختامها :

---

(١٨) انظر محيط الدائرة / ٢٩ ، ٣٠ وشرح تحفة الخليل / ٩٩ .

(١٩) ديوان على محمود طه / ٣٦٤ .

بنـــى آدمِ إنْ لـــم يـــكـــن آدمُ الأبـــا
رجـــوتُ لكم من عـــالم الرجس مـــهـــربا
وآثـرتـكمْ بـالـكـلب جَـــداً مـــهـــذّبا
وأجـــمـلُ بـالإنـســـانِ أن يـتـكَـلّبـــا
ومـــالَ عن الأرض الشـــعـــاعُ وغَـــرَّبا
ووسْـــوَسَ فى صَـــدرِ الدُّجَى فـتـــألّبـــا

وقبله قال ابن زمرك (أبو عبد الله محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد يوسف الصريحى المتوفى سنة ٧٩٥ هـ) :

أَرِقْتُ لبـــرقٍ مـــثـلِ جَـــفْنَىَ ســـاهرا
يُنَظِّمُ من قَطْرِ الغـــمـــامِ جـــواهرا
فَـــيَـــبْـــسِمُ ثغـــرُ الروضِ عنه أزاهرا
وصـــبحٌ حَكى وجـــهَ الخليـــفـــة باهرا
تجـــسَّمَ من نور الهـــدى وتجـــسَّـدا

ويقـــال إن هذه الأشطر الخـــمـــســـة دور من ســـبـعـــين دورا تتـــألف منهـــا المسمطة(٢٠) .

ولست أرى غضاضة فى إضافة هذه الصورة إلى صور الطويل فيزداد ثراء وخصوبة .

---

(٢٠) الموشحات الأندلسية / ١٧٧ ومصادره .

٩ - البسـيط

يتكون هذا البحر من (مستفعلن فاعلن) بحيث تتكرر أربع مرات فى البيت الواحد ليكون من البسيط التام . أما إذا ورد البيت مكونا من (مستفعلن فاعلن مستفعلن) فى كل شطر فذلك هو البسيط المجزوء .

(أ) البسـيط التـام

له فى الشعر العربى صورتـان :

الصورة الأولى : يمثلها أحمد مخيمر فى قوله على لسان أحمد عرابى (١) :

لسنا عبيداً وما أنتم بسادتنا	إن تجهلوا فاسْأَلُوا فى ذلك الأمما
وما صنعتم لنا شيئًا نعيشُ به	إنا صنعنا لكم من بؤسنا نِعَمًا

وتقطيع البيت الأول :

لسنا عبيـ	دن وما		أنتم بسا	دتـنـا	
مُسْتَفْعلن	فاعلن		مستفعلن	فَعِلُن	

العروض حذف منها الثانى الساكن، وهو ما يسمى **الخبن** ، فالعروض **مخبونة**.

إن تجهلو	فَسْألو	فى ذا لِكَلْ	أُمَمَا
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

---

(١) الغابة المنسية / ١٣٥ .

والضرب أيضًا حذف ثانيه الساكن، فهو مثل العروض **مخبون** .

وعلى هذه الصورة ورد قول المتنبى (٢) :

سبحانَ خالقِ نفسى كيف لذتُها ... فيما النفوسُ تراهُ غايةَ الألَم
الدهرُ يعجَبُ من حَملى نوائبَهُ ... وصبرِ نفسى على أحداثِهِ الحُطَم
وقتٌ يضيعُ وعمرٌ ليتَ مدتَّه ... فى غيرِ أمتِهِ من سالِفِ الأمَمِ
أتى الزمانَ بنوه فى شبيبتِهِ ... فسرَّهمْ وأتيناه على الهَرَمِ

وقول أبى القاسم الشابى تحت عنوان (السعادة) (٣) :

هذى سعادةُ دنيانا فكُنْ رجلا ... - إن شئتَها - أبدَ الآبادِ يبتسمُ
وإن أردتَ قضاءَ العيشِ فى دَعَةٍ ... شِعريّةٍ لا يغشّى صفوَهَا ندمُ
فاتركْ إلى الناس دنياهم وضجّتَهم ... وما بَنَوا لنظامِ العيش أو رسَمُوا
واجعلْ حياتَك رُوحًا مزهرًا نَضِرًا ... فى عزلةِ الغابِ ينمو ثم ينعدمُ
واجعلْ لياليكَ أحلامًا مغرّدَةً ... إن الحياةَ وما تَدوِى به حُلُمُ

وقول علية الجعار (٤) :

أحببْتُ فيك جمالَ الروحِ والأدبا ... وارتاحَ عندك قلبى بعدما تَعِبا
أمضَيتُ عمرِىَ بحثًا عنك جاهدةً ... فالحبُّ فى الغيبِ فيما بيننا كُتِبا
طال الفراقُ بقلبَينا وقد أذِنَتْ ... إرادةُ الله للقلبين فاقتربا
واخضرَّ قلبىَ وابتلّتْ جوانبُهُ ... فمِنْ مَعِينِ هواك العذْبِ قد شَرِبا
يا روحَ روحِىَ عِدْنى أنْ تُجَنِّبَنى ... طولَ الفراقِ فإنّ العمرَ قد ذهبا
لم يبقَ منه لدينا ما نُضَيِّعُهُ ... حتى نُعذَّبَ من بُعْدٍ وننتحِبا

---

(٢) ديوانه / ٤٩٨ .

(٣) ديوانه / ٣٦٨ .

(٤) أتحدى بهواك الدنيا / ٢٦ .

والمفروض فى الصورة السابقة أن تكون عروضها مخبونة أبدًا ، حتى مع التصريع ، لأن الضرب مخبون . لكنى قرأت فى ديوان الحلاج أبياتًا يقول فيها [٥] :

شىءٌ بقلبى وفــيــه منك أســمــاء لا النورُ يدرى به كـــلاًّ ولا الظلمُ
ونورُ وجــهك ســرٌّ حــينَ أشــهــدُهُ هذا هو الجــودُ والإحــســانُ والكرمُ
فــخــذ حــديثىَ حِــبِّى أنت تعلمُــهُ لا اللَّوحُ يعلمُــهُ حــقًــا ولا القلمُ

فأتى بالعروض فى البيت الأول مقطوعة ، وذلك لا يحدث إلا فى تصريع الصورة الثانية المقطوعة الضرب !!

الصورة الثانية : يمثلها قول عباس العقاد تحت عنوان (شَدْوٌ لا نوح) [٦] :

غَــرِّدْ على الدُّوريا قُــمْــرِىُّ فى دَعَــةٍ واسْلَـمْ هنالك مِن باكٍ ومَــسْــبْكِىِّ
واتْلُ الرجــــاءَ عــلى هذا وذاك ولا تسألْهما عن جَوى فى القلب مخفىِّ
حسبُ المعانى التى يبكى الحزينُ بها من سلوةٍ أنّ فــيــهــا شــدوَ قُــمــرىِّ

وتقطيع البيت الأول :

غرْرِ دُعَلد	دوريــــا	قُمْـر	يُيُفى	دَعَـــتِنْ	
مستفعلن	فــاعلن	مـستـفعلن	فــعلن		

العروض **مخبونة** كالسابقة :

وَسْلَمْ هنا	لِـكَ مِـن	باكِنْ وَمَبْ	كِـيـيى	
مستفعلن	فــعلن	مستفعلن	فــاعل	

أصلها (فاعلن) فحذف ساكن الوتد المجموع وسكن ما قبله ، وهذا هو القطع ، فالضرب على ذلك **مقطوع** .

(٥) ديوانه / ٥١ .
(٦) ديوان العقاد / ٤٨١ .

وعلى هذه الصورة ورد قول محمود حسن إسماعيل تحت عنوان (القلب الحزين) (٧) :

وَلِى على الدهر قلبٌ بائسٌ أبداً ... لهفانُ يصرخُ مَضَنّا مِنْ عواديه
معذّبٌ كلما رنّتْ مواجعُهُ ... بكيتُ أنْ عَزَّ فى دهرى مُوَاسيه
كأنهُ ناسكٌ طافتْ بعُزْلتِهِ ... سُودُ الذنوبِ فهاجتْ حزنَ ماضيه
تسبيحُه من نِثَارِ الدمع منتظِمٌ ... والروحُ ثورةُ همٍّ فى أغانيه
على الصِّبَا كدتَ يا قلبى تموتُ أسى ... فكيف لو شبتَ تحيا فى لياليه

وقول إيليا أبى ماضى تحت عنوان (الفراشة المحتضرة) (٨) :

يا روضةً فى سماءِ الروض طائرةً ... وطائرًا كالأقاحِى ذا شَذى ذاكِ
مضى مع الصيفِ عهدٌ كنتِ لاهيةً ... على بساطٍ من الأحلام ضَحّاك
تُمْسِينَ عند مجارى الماءِ نائمةً ... وللأزاهِرِ والأعشابِ مَغْداك
فكلما سمِعَتْ أذْناكِ ساقيةً ... حثْثتِ للسفح من شوقٍ مطاياك
وكلما نَوّرَتْ فى السفح زنبقةٌ ... صفَقْتِ من طرَبٍ واهتزّ عِطفاك
فما رشَفْتِ سوى عطرٍ ولا انفتَحَتْ ... إلا على الحسَنِ المحبوبِ عيناك

وقول العقاد من قصيدة (الحب الأول) (٩) :

يا من يرانى غريقًا فى محبتِهِ ... وَجْداً ، ويسألُنى هل أنت غصانُ ؟
وَا ضَيْعَةَ الحبِّ أُبْدِيه وأكتُمُهُ ... ومن عَنَيتُ به عن ذاك غفلانُ
لى فى مديحك أشعارٌ أضنُّ بها ... على امرئٍ فخرهُ عرشٌ وإيوان
على مُحيَّاكَ من وَشْى الصِبَا رَوَعٌ ... وللمحبين أحداقٌ وأعيان
ففيم تعذلُهُمُ إن راحَ ناظرُهم ... بحسْنِ وجهك يَهْذِى وَهْوَ ولهانِ ؟

(٧) أغانى الكوخ / ٨٨ .
(٨) ديوانه / ٥٤٢ .
(٩) ديوانه / ٦٧ .

ومعنى ما سبق أن للبسيط التام صورتين :

(أ) مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
(ب) مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

فالعروض دائمًا **مخبونة** ، أما الضرب فيدور بين **الخبن والقطع** .

(ب) البسيط المجزوء

يتكون بيته من (مستفعلن فاعلن مستفعلن) فى كل شطر ، وقد وردت له الصور الآتيـة :

الصورة الأولى : يمثلها قول المرقش الأصغر [١٠] :

لابنة عَـجْـلانَ فى الجـوِّ رُسُـومْ   لم يتـعـفَّـيْن والعـهـدُ قـديمْ
لابنةِ عـجـلانَ إذ نحن مـعًـا   وأىُّ حـالٍ مـن الـدهـر تَـدُومْ
اضـحـتْ قـفـارًا وقـدْ كـان بهـا   فى سـالفِ الدهرِ أربابُ الهـجـومْ

وتقطيع البيت الأول :

لبْنَةِ عَجْ   لا نَفِـلْ   جَوْوِرُسُومْ   لم يَتَعَفْ   فَـيْنَوَلْ   عَهْدُ قديمْ
مُسْتَعلن   فـاعلن   مُسْتَعِلانْ   مُسْتَعلن   فـاعلن   مستعلانْ

العـروض **صحيحة** ، وزيادة الساكن فى آخرها إنما جاء بسبب التصريع ، والدليل على ذلك صحتها فى الأبيات التالية ، أما الضرب **فمذيل** .

وقصيدة المرقش هذه - كما وردت فى المفضليات - عشرون بيتًا يقول فى آخرها :

كـمْ مِـنْ أخـى ثـروةٍ رايـتُـه   حَلَّ على مـالـه دَهْرٌ غَـشُـومْ

---

(١٠) المفضليات / ٢ : ٢٤ .

ومن عـــزيزِ الحِـــمى ذى مَنْعَـــةٍ ... أضــحَى وقــد أثّرتْ فــيــه الكُلومْ
بينا أخــــو نعـــمــــةٍ إذ ذَهَبَتْ ... وحُـــوِّلَتْ شِــقْــوَةٌ إلى نعـــيم
وبينمـــــا ظاعـنٌ ذو شــــقّــــةٍ ... إذْ حَلَّ رَحْـــلاً وإذْ خَفَّ المــقـــيم
ولـلـفـــــتى غــــائلٌ يَغُــــولُهُ ... يا بنةَ عـجـلانَ من وَقْعِ الحــتــوم

الصورة الثانية : يمثلها قول القائل :

مـــــاذا وقـــوفى على رَبْعٍ خَـــلا ... مـــخلولقٍ دارسٍ مـــســـتــعـــجمِ

وتقطيعه :

مـاذا وقـو فى عـلا ربْعِنْ خـلا ... مُخْلَوْلِقِنْ دارِســن مستعجمى
مسـتـفـعلن فـاعلن مـسـتـفـعلن ... مستفعلن فـاعلن مـسـتـفـعلن

فالعروض **صحيحة** ، والضرب **صحيح** .

الصورة الثالثة : يمثلها قول القائل :

سِـيرُوا مـعًـا إنمـا مـيـعـادكم ... يومُ الثــــلاثـاءِ بَطْنَ الوادى

وتقطيعه :

سِـيرُومَعَنْ إنْنَمـــا مِـيـعـادُكمْ ... يَوْمُثْـثُلا ثاءِ بَطْ نَـلْــوَادِى
مـسـتـفـعلن فـاعلن مـسـتـفـعلن ... مستفعلن فـاعلن مـسـتَـفْـعِل

العروض **صحيحة** ، والضرب **مقطوع** .

الصورة الرابعة : يمثلها قول القائل :

مـــا هَيَّجَ الشــوقَ من أطلالِ ... أضحتْ قفـارا كَوَحْىِ الواحى

وتقطيعه :

ما هَيْيَجَش شـوقمن أطــلالــن ... أضحت قفا رَنْكَوَحْ يِـلْوَاحِـى
مـسـتـفـعلن فـاعلن مـسـتـفـعلْ ... مـسـتـفـعلن فـاعلن مـسـتفعلْ

العروض **مقطوعة** ، والضرب **مقطوع** .

وإذا استثنينا الصورة الأولى التى وردت عليها قصيدة المرقش الأصغر نجد أن الصور الثلاث التالية لم ترد عليها قصائد أو مقطوعات ، وإنما هى أبيات مفردة بنى عليها العروضيون (١١) القول بتلك الصور ، دون أن تؤازرها أشعار تثبت نغماتها فى الآذان ، وتمهد للشعراء النسج على مثالها ، فلا يكاد الباحث يجد فى هذا المجال إلا أبياتًا صنعها ابن عبد ربه فى العقد الفريد ضمنها تلك الشواهد التى اعتمد عليها العروضيون (١٢) ، وهذا بطبيعته غير كاف للقول بوجود هذه الصور . وقد قال عنها الدكتور عبد الله الطيب - بحق - : « البسيط الثالث وزن قديم مهجور ، وهو عبارة عن وزن البسيط محذوفة منه التفعيلة الأخيرة من كل شطر ... وقد مات هذا الوزن فى العهد الإسلامى وهجره المحدثون إلى عصرنا هذا ، وقد ندّت آذانهم عن نغمه ، وصار الإتيان به مستقيمًا منتظمًا شيئًا عسيرًا عليهم . وفى الحق إنه وزن بدوى قريب من الرجز ، لا يختلف عنه إلا فى تحريف فى النغمة الوسطى » (١٣) .

أما ما اشتهر من مجزوء البسيط حتى كاد من شهرته يصبح بحرًا بمفرده فهو ما يسمى بالمخَلَّع ، وهو عبارة عن الصورة الرابعة التى سبق ذكرها ، وقد حذف من كل من عروضها وضربها - بعد القطع - الثانى الساكن وهو **الخبن** ، وقد عُرفتْ هذه الصورة بين دارسى العروض ومبدعى الشعر باسم **مخلع البسيط** ، وتفعيلها :

مستفعلن فاعلن مُتَفْعِلْ   مستفعلن فاعلن مُتَفْعِلْ

وقد حولت (متفعل) إلى (فعولن) فقيل : إن وزن مخلع البسيط : مستفعلن فاعلن فعولن مرتين

(١١) انظر : الكافى فى العروض والقوافى للتبريزى / ٤١ - ٤٣ ، والبارع / ١١٢ - ١١٤ .

(١٢) انظر : العقد الفريد / ٦ : ٢٦٠ ، ٢٦١ .

(١٣) المرشد / ١ : ٧٦ - ٧٧ .

وعلى هذه الصورة ورد قول أبى العتاهية (١٤) ، وهى الأبيات التى عدها أستاذنا المرحوم الدكتور أنيس - خطأ - من المنسرح (١٥) :

الله أعلى يدا وأكْبَرْ	والحقُّ فيما قضى وقدَّرْ
وليس للمرءِ ما تمنَّى	وليس للمرء ما تخيَّرْ
هوِّنْ عليك الأمورَ واعلمْ	أن لها مورداً ومَصْدَرْ
واصبرْ إذا ما بُليتَ يومَا	فإن ما قدْ سلِمْتَ أكْثَرْ
ما كلُّ ذى نعمة مُجَازى	كم مُنْعِمٍ لا يزالُ يُكْفَرْ

وتقطيع البيت الأول :

اَلْلا هُأَعْ لا يَدَنْ وَأَكْبَرْ	وَلْحَقْقُفى ما قَضَا وَقَدْ دَرْ
مستفعلن فاعلن فعولن	مستفعلن فاعلن فعولن

وعلى هذه الصورة ورد قول كامل الشناوى (١٦) :

يا ملهمَ الدمع للمآقى	وباعثَ الوجْدِ فى القلوبِ
آمنتُ آمنتُ يا حبيبى	بالظنِّ فاغفرْ إذَنْ ذنوبى
يا فتنةَ الروح ما لِرُوحى	تضلُّ عنْ عفوكَ الرَّحيبِ
كم راعَها الدهرُ فى صِباها	بكلِّ قاسٍ من الخطوب
ورُعْتَها بالصُّدودِ وَيْلى	أنتَ والدهرُ يا حبيبى !!؟

وقال الحسانى عبد الله (١٧) :

أسرفْتَ فى الغمِّ يا فؤادى	فخَفْ على نفسِكَ التمادى

---

(١٤) ديوانه / ١٩٨ .

(١٥) موسيقى الشعر / ٩٨ .

(١٦) لا تكذبى / ٤٤ .

(١٧) عفت سكون النار / ٤٥ .

إن الذى عــزّ باجتماع ... لا يتأتّى بالانفراد
لا تبتئسْ أنْ غَلاَ ودادٌ ... إنك أغلى من الوداد
وإن رأيتَ الفسادَ يطغَى ... وسطوةَ الجهل فى ازدياد
فأرسلِ الطرفَ فى سماءٍ ... سَمَتْ على نائح وشاد
وآنسَتْ ألفَ ألفِ مُرٍّ ... مِنْ عهدِ عادٍ وقبلَ عادِ
فما عناها ، كما تراها ، ... مُعْتَرَكُ البغى والرشاد
ثم اعتَبِرْ يا دمى ولحمى ... ويكَ دنياكَ باقتصاد

وقال الحلاج (١٨) :

غِبْتَ وما غبتَ عن ضميرى ... فمازجَتْ تَرْحتى سرورى
واتّصَلَ الوصلُ بافتراق ... فصار فى غيبتى حضورى
فأنت فى سرِّ غيبِ هَمِّى ... أخْفَى من الوهم فى ضميرى
تُؤْنِسُنى بالنهارِ حقا ... وانت عند الدُّجَى سميرى

هذه هى الصورة التى اشتهرت بين العروضيين ، وصاغ عليها الشعراء فى كل العصور الأدبية على وجه التقريب ، وأبدعوا فيها قصائد فى قمة الروعة الأدبية والصياغة الشعرية .

لكن بعض العروضيين استدرك للمخلع صورتين أخريين ، تكون العروض فى كلتيهما حذاء مخبونة (فَعُو) بدلا من (مستفعلن) ؛ فحذف منها الوتد المجموع وهو الحذذ ، ثم الثانى الساكن وهو الخبن ، ولها ضربان :

الضرب فى الصورة الأولى مثل العروض ، وبيته (١٩) :

عجبت ما أقربَ الأجَلْ ... مِنّا وما أبْعَدَ الأمَلْ

---

(١٨) ديوان الحلاج / ٣٦ .
(١٩) محيط الدائرة / ٤٦ .

وعلى هذه الصورة ورد قول العقاد فى قصيدة عدتها ثلاثة عشر بيتًا تحت عنوان (الموت فى الكرى) (٢٠) :

أبصـــرتُ بالمـــوت فى الكَرَى	عـمـيـانَ لا يُخطئُ العـدَدْ
عـمـيـانَ حـتَّى لَمَـا ترى	عـيناهُ مـا اغـتـالَ أو رَصَـدْ
قلـتُ : أأنْتَ الـذى حَـمَـى	كلَّ البـرايا عَـنِ الأبَـدْ
كَـفَّـاك يا مـوتُ شُلَّتَـا	لم تعطيـا قَطُّ من أحَـدْ
كـفٌّ مـن الثلـج إنْ جَـرَتْ	فى جـاحم النارِ تَبْـتَـرِدْ

أما الضرب فى الصورة الثانية : فيكون مقطوعا مخبونا كالصورة المشهورة، فتصير (مستفعلن) إلى (مُتَفْعِلُ) وتنقل إلى (فعولن) وبيته (٢١) :

إنَّ شِـواءً ونَشْـوَةً	وَخَـبَبَ البـازلِ الأَمُـونِ

وتقطيعه :

إنْنَشِـوَا	أنْ	وَنَشْ	وَتَـنْ	وَخَـبَـبَلْ	بـازِلـلْ	أَمُـونى
مـسـتعلن	فـاعلن	فـعـو		مُـتَـعِلُنْ	فـاعلن	فـعـولن

وتكملة المقطوعة التى أولها البيت السابق كما وردت فى شرح ديوان الحماسة (٢٢) :

يَجْشِمُها المرءُ فى الهوى	مسافَةَ الغائط البطينِ
والبـيضُ يرفُلْنَ كالدُّمَى	فى الرَّيْطِ والمُذْهَبِ المصون
والكُثْرُ والخفْضُ آمنا	وشرعُ المزهرِ الحنُون
من لذَّة العيش والفتى	للدهر والدَّهْرُ ذو فنون
والعُسْرُ كاليسرِ والغنى	كالعُدمِ والحىُّ للمنون

---

(٢٠) ديوان العقاد / ١٣٢ وانظر : موسيقى الشعر / ٢٠٨ .

(٢١) محيط الدائرة / ٤٧ وانظر : المرشد / ١ : ١٠٣ .

(٢٢) شرح ديوان الحماسة : للخطيب التبريزى / ٣ : ٨٣ .

أهلكَنَ طَسْـمـًا وبعــدَهُ		غَــذِىَّ بَهْمٍ وذا جــدُونِ
وحـىَّ جــاْشٍ ومــاربٍ		وحـىَّ لقـمـانَ والتُّـقـون

وعلى هذه الصورة ورد قول على محمود طه فى بعض مقاطع من قصيدة (على حاجز السفينة) (٢٣) :

ومَنْ هِى الغــادةُ التى		تنسلُّ من مـخـدعى إليـهـا
أعندها مــثلُ فــتنتى		أم أنَّنى أفـتـرى عليـهـا

* * *

فى الجوِّ فى الماءِ فى الثَّرَى		صُونى لها العـهـدَ والودادا
رُدِّى عَلَى عَـيْنِهـا الكرى		وأَبْعِـدِى الفكرَ والسـهـادا

* * *

وأَنْقِـذيهـا من الجـوى		يا عـاشـقـاتى على الزمـانِ
بكلُّ مـا فـيك من قُـوَى		وكل مـا فِىَّ من حـنانِ

ولم يقتصر الشعراء المعاصرون على تلك الصور التى أوردها العروضيون للمخلع سواء الأساسى منها والمستدرك ، وإنما أبدعوا فيه صورا جديدة لا عهد للشعر بها - فيما نعلم - إلا فى موشحات الأندلسيين .

من تلك الصور أن يرد للعروض (فعولن) ضرب على وزن (فعولْن) بتسكين اللام ، فدخل التفعيلة إلى جوار الحذذ والخبن ما يعرف بالتذييل ، ويمثل ذلك قول العقاد تحت عنوان (أيعشقون ؟) (٢٤) :

أيعـشقُ الناس يا حـبـيـبى		هيـهـاتَ بلْ تكذبُ العـيـونْ
إن لم يحـبُّـوك يا حـبـيـبى		واعَـجَـبًـا كـيف يعـشـقـون ؟
مـــا الحـبُّ لولا هـواك إلا		رَجْمُ الأسـاطيـرِ والظنون
أحـبـبتُ حتى حسبتُ غيرى		إن ذكَـرُوا الحبَّ يقـتـدون

(٢٣) ديوانه / ٧٠٢ .
(٢٤) ديوان العقاد / ٤٤٤ .

وتقطيع البيت الأول :

أيعشقن	ناسيا	حبيبى	هَيْهَا تَبَلْ	تَكْذِبُلْ	عيونْ
متفعلن	فاعلن	فعولن	مستفعلن	فاعلن	فعولْ

وله أيضًا مقطوعة بعنوان (إعفاء) على هذا الوزن عدتها ثلاثة أبيات [٢٥] .

وعلى هذه الصورة وردت لخليل مطران قصيدة بعنوان (الطفلة البويرية) بلغت أبياتها واحدا وأربعين التزم فى عروضها (فعولن) وفى ضربها (فعولْ) [٢٦].

أما أبو القاسم الشابى فله قصيدة على هذه الصورة بعنوان (إلى عازف أعمى) عدتها ثمانية عشر بيتًا ، يقول فى المقطع الأول منها [٢٧] :

أدركْتَ فجرَ الحياةِ أعمى ... وكنتَ لا تعرفُ الظلامْ
فأطبقَتْ حولَكَ الدياجى ... وغامَ من فوقِكَ الغمام
وعشتَ فى وحْشةٍ ، تُقاسى ... خواطرًا كلُّها ضرام
وغربةً ما بها رفيقٌ ... وظلمةً ما لها ختام
تشقُّ تِيهَ الوجود فردا ... قد عضَّكَ الفقرُ والسَّقامْ
وطاردَتْ نفسَكَ المآسى ... وفرَّ من قلبك السلام

ولإيليا أبى ماضى قصيدة بعنوان (الشاعر فى السماء) عدتها سبعة وثلاثون بيتا . يقول فى بعض أبياتها [٢٨] :

يا أيُّها الشاعرُ المعنَّى ... حَيَّرَنى داؤك العَيَاءْ
هل تشتهى أن تكونَ طيرا ... فقلتُ : كلاً ، ولا غِناء
هل تشتهى أن تكون نجمًا ؟ ... أجبتُ : كلا ، ولا بهاء

---

(٢٥) السابق / ٦٦٩ .

(٢٦) ديوان الخليل / ١٣٧ .

(٢٧) ديوانه / ١٩٩ .

(٢٨) ديوانه / ١٢٧ .

هل تبـتـغى المـالَ قلتُ : كـلاّ　　مــا كــانَ من مَطْلبى الثـراء
ولا قــصــوراً ولا رياضــا　　ولا جـنـوداً ولا إمــــاء
ولـيـس مــــا بـى يـا رب داء　　ولا احـتـياجى إلى دواء [٢٩].. إلخ

ولإبراهيم ناجى على هذه الصورة مقطوعتان . الأولى : بعنوان (خاطرة)[٣٠] وتقع فى ستة أبيات ، والثانية : بعنوان (خشوع) [٣١] وتقع فى خمسة أبيات، بالإضافة إلى المقاطع الثلاثة الأخيرة من قصيدة (كل الورى) [٣٢] وعدتها خمسة عشر بيتًا .

ولحافظ إبراهيم قصيدة بعنوان (البورصة) [٣٣] تبلغ اثنين وعشرين بيتًا يقول فى مطلعها :

ببـابكِ النحْسُ والسـعـودُ　　ومــوقفُ اليـأس والرجــاء
وفـيك قـد حـارت اليـهـودُ　　يا مطلَعَ السـعْـدِ والشـقـاءْ
ووجـهكِ الضـاحكُ العـبـوسُ　　قـد ضـاقَ عن وصفـه البـيـانْ
كـم سُـطِّـرتْ عـنـده طـروسُ　　بقــســمــة العــزِّ والهـوانْ
وطُــؤطـئَــتْ دونــه رءوسُ　　يهــتــز من خـوفـهـا الزمـان

وقد قال عن هذه الصورة أستاذنا الدكتور أنيس : «إن حافظًا غير فى بعض أبياتها (فعولن) إلى (فعولْ) فقط ، وهو ما لم يقل به أهل العروض ولكنه حسن الموسيقى جيدها » [٣٤] .

وقول أستاذنا - رحمه الله - بالتغيير فى بعض أبياتها ، معتمدٌ على التشكيل الذى ضبط به جامعو الديوان البيتين الأولين إذ جعلوا حرف الروى مكسورا ، وحينما وصلوا إلى البيت الثالث كان التعليق فى الحاشية :

---

(٢٩) الشطر الأول مختل ، ولو قال : وليس ما بى رب داء ، لسلم !؟
(٣٠) ديوان ناجى / ٢٥٢ .
(٣١) السابق / ٢٣١ .
(٣٢) السابق / ١٥٣ .
(٣٣) ديوان حافظ / ١ : ٢٠١ .
(٣٤) موسيقى الشعر / ١٢٠ .

« سكنت هذه القافية دفعًا لما يترتب على تحريكها من وجود إقواء فى البيت الثاني ، وهو اختلاف فى حركة الروى ، ويلاحظ أن فى هذه القصيدة أبياتًا أخرى سكن رويها دفعا لهذا العيب المتقدم »[٣٥] .

ولا أظن حافظًا كان يقصد إلى ذلك الذى حاولوا تبرئته منه ، فكل القوافى مقيدة ، ولو سلمنا بما قالوه لكان بين كل بيت وبيت بيتٌ ثالث فيه إقواء !! ولكن القصيدة - كما سبق أن بينت - تسير فى نفس مسار قصائد العقاد والشابى وإيليا أبى ماضى ، وليست بحاجة إلى ذلك التخريج الذى تطوع به شارحو الديوان وضابطوه ومراجعوه !!

ولعل هؤلاء الشعراء جميعًا ، وهم يصوغون قصائدهم ، كان ماثِلاً فى أذهانهم قول بعض الأندلسيين[٣٦] :

يا من لعبدٍ به افتقارْ	إلى أيادٍ له جسامْ
فَضْلُكَ مُدْنٍ لخير مُدْنٍ	حلَّ بها سيد الأنام[٣٧]
لم يهفُ قلبى لحبِّ ليلى	ولا سعادٍ ولا الرَّبابْ
لاقى شجونًا ونال ويلا	من هام فى ذلك الجناب
بل مالَ منى الفؤادُ مَيْلا	لمنْ له الحبُّ لا يُعاب

وقول ابن حريق (ت ٦٢٢ هـ) فى أحد موشحاته[٣٨] :

سَلْ حارثَىْ روضةِ الجمالِ	وصولَجَىْ ذلك العذارْ
من توج الغصن بالهلالِ	وأنبت الورد فى البهارْ

---

(٣٥) ديوان حافظ / ١ : ٢٠٢ حاشية ١ .
(٣٦) الموشحات الأندلسية / ٩٥ .
(٣٧) مُدْنٍ الأولى اسم فاعل من أدْنى ، والثانية جمع مدينة .
(٣٨) السابق / ١٥٢ .

ومن الصور المستحدثة كذلك أن يأتى للعروض السابقة ضرب أحذ مخبون (فعو) ، ويمثل ذلك قصيدة للعقاد تحت عنوان (عيش العصفور) فى أربعة وعشرين بيتًا ختامها [٣٩] :

لم يَخْفَ عن أعيُن الليالى ... ولا توارَى من الصِّغَرْ
حبائلُ الدهر قانصاتٌ ... من طار أو غاص أو خطَرْ
من عاش يوما أوْ بعضَ يوم ... يعلم ما ضربَةُ القَدَرْ
أليس هذى الحياة ذُخْرا ... وحارسُ الذخر فى خطر ؟

وتقطيع البيت الأول :

لم يخفعن	أعينل	ليالى	ولا توا	رامِنَصْ	صِغَرْ
مستفعلن	فاعلن	فعولن	متفعلن	فاعلن	فعو

وعلى هذه الصورة وردت أكثر مقاطع قصيدة (على حاجز السفينة) [٤٠] لعلى محمود طه المهندس ، وقصيدة للحسانى عبد الله بعنوان (بين الأمس واليوم)[٤١] تقع فى واحد وعشرين بيتًا يقول فى ختامها :

كم قلتُ حتى سكرْتِ حتى ... حسبْتنى غير قافل
والآن فليحترق رمادٌ ... ولْتَهْو آمالُ آمل
أما إذا ما التقتْ عيونٌ ... فإنَّ لى عينَ غافل
وليس دمعى بِمُسْتَثَارٍ ... ولا لسانى بقائل
عرفتِ بالأمس كيف أفنَى ... كيف غلوُّ التضاؤل
فلتعرفى اليوم كيف أحيا ... برغْمِ أنفِ الغوائل

كما وردت على هذه الصورة مقطوعة للحلاج يقول فيها [٤٢] :

(٣٩) ديوان العقاد / ١٢٩ وانظر : شرح تحفة الخليل / ١٤٤ ، والشطر الأول من البيت الثالث مختل ولو قال: من عاش يوما وبعض يوم ، لسلم .
(٤٠) ديوان على محمود طه / ٧٠٢ .
(٤١) عفت سكون النار / ٧٨ .
(٤٢) ديوانه / ٦٤ .

ياسرَ سرُّ يدقُ حتى | يخفى على وهم كل حَىْ
وظاهرا باطنا تجلًّى | لكل شىء بكل شىَ
إن اعتذارى إليك جهلٌ | وعظْم شك وفرْطُ عىّ
يا جملة الكلّ لست غيرى | فما اعتذارى إذًا إلى

ونطق هذه الأبيات مقيدة الروى ، كما أوردناها ، أولى من نطقها مطلقة مكسورة فنوقع الشاعر فى خطأ كسر الياء فى (إلى) أو الوقوع فى الإقواء ، وهو ما لا وجود له فى الأبيات حين تنطق مقيدة [٤٣] .

وقبل هؤلاء الشعراء جميعًا قال ابن حريق (ت ٦٢٢ هـ) [٤٤] :

وناصح قال يا غريبُ | أسرفْتَ فى البثّ والحزَنْ
للمرءِ من دمعهِ نصيبُ | والروحُ ما إنْ لَهُ ثمَنْ
ويْحَكَ لا عيشةٌ تطيبُ | ولا نديمٌ ولا سَكَنْ

وقال أبو الحسن الششترى (ت ٦٦٨ هـ) [٤٥] :

عَدِّ عن الوهم والخيال | واستعمل الفكْرَ والنظَرْ
ما الناسُ إلا كما الخيال | فانظُرْ إلى ماسك الصُّوَرْ

وقالت حفصة بنت الحاج [٤٦] (من شواعر القرن السادس الهجرى) :

يا أظرف الناسِ قبل حالِ | أوقعهُ نحوه القدَرْ
عشقْتَ سوداءَ مثلَ ليلِ | بدائعَ الحسن قد سَتَرْ
لا يظهرُ البشرُ فى دجاها | كلا ، ولا يُبْصَرُ الخفر
باللـه قل لى ، وأنت أدْرى | بكل من هام فى الصور
من الذى هام فى جنان | لا نَوْرَ فيه ولا زهَرْ

(٤٣) انظر رسالة الغفران / ٣٩٣ .
(٤٤) الموشحات الأندلسية / ١٥٢ .
(٤٥) السابق / ٦٧ .
(٤٦) دراسات أندلسية / ١٠٥ .

أما العروض الحذاء المخبونة فورد لها ضرب على وزن (فعولْ) ويمثل ذلك قول العقاد تحت عنوان (سنة جديدة) (٤٧) :

أدركنا موكبُ السنين	فى موكب الحب سائرين
والحبّ من يَغشَ ركبه	يسايرِ النجمَ كلَّ حين
راجعْ حسابَ السنين يا	نجمُ، فما نحن حاسبين
أبالألوفِ احتسبْتَها	أم لم تزل تجمع المئين
يا سنةً اقبلتْ لنا	أقبلتِ ميمونةَ الجبين
وداعُنا فليكنْ غدا	كما التقينا ، أتسمعين ؟
فى موكبِ الحبِّ نلتقى	وفيه نمضى مودِّعين

وتقطيع البيت الأخير :

فى موكبل	حُبْبِنَلْ	تَقِى	وفيه	نَمْ	ضِيمُوَدْ	دِعِينْ
مستفعلن	فاعلن	فعو	متفعلن	فاعلن	فَعُولْ	

وله على الوزن نفسه قصيدة فى رثاء كلب الجبلاوى عدتها أحد عشر بيتًا يقول فى ختامها (٤٨) :

لا تسألوا رحمةً به	قد رَحِمَ الله واستجاب
لعلَّهُ ماتَ قانطًا	من أزمةِ الأكل والشراب
مُنتَحِرًا فى شبابه	وهكذا يفعلُ الشباب
أراحَهُ الله من ضنى	أنقذَهُ القبرُ من عذاب
فليحْمَدِ الله ربَّه	من جاعَ فلْيرضَ بالتراب

ومن الصور التى تأثر فيها الشعراء المعاصرون بالتراث الأندلسى - واعين أو غير واعين - ما ورد فيه مخلع البسيط على (مستفعلن فاعلن فاعلن) فى كل شطر ، فتكون العروض **مطوية مقطوعة** وضربها مثلها (٤٩) ، ومثاله :

(٤٧) ديوان العقاد / ٤٤٦ .

(٤٨) ديوان العقاد / ٤٥٤ ، ومن بقايا الكأس / ٦٥ .

(٤٩) منهاج البلغاء / ٢٤١ .

أقْــــصَـــرَ عن لَوْمِي اللائمُ　　لَـمَّــــــا درَى أنـنـى هـائمُ

وعليه صاغت نازك الملائكة قصيدة فى (دالية) ابنة الشاعر الدكتور عبده بدوى تقول فيها [٥٠] :

خــضــراءُ برّاقــةٌ مُــغْــدِقَــه　　كــأنهــا فَلْقَــةُ الفــســتــقَــه

شــفــاهُهــا شَــفَقٌ أحْـمَــرٌ　　كم حــاولَ الوردُ أن يَســْـرِقَــهْ

لكنها قالت فى تقديمها لهذه الأبيات إن هذا الوزن غير مستعمل فى الشعر العربى ، ولكنه لاح لى موسيقيا إلى درجة مقبولة [٥١] . وقد زفّ الدكتور عبده بدوى هذه المقطوعة تحت عنوان (ميلاد بحر جديد فى الشعر العربى) [٥٢] ، وأجاب الشاعرة بمقطوعة على الوزن نفسه ، منها :

اشـعلْتِ فى خـاطرى حُـبَّـهـا　　يا حــبَّــهــا جلَّ مَنْ رقــرقــه

كــــــــانتْ وراءَ الـمـنــى وردةً　　وفى ضــمــيــر السَّنَا سَـقْــسقَــهْ

كما اهتز وجدانه لاستجابة عدد كبير من الشعراء للكتابة فى هذا البحر[٥٣]:

ولا يستطيع الباحث المنصف أن ينحى باللائمة على أى من الشاعرة نازك الملائكة أو الشاعر الدكتور عبده بدوى حين ظنا هذا الوزن مخترعًا وليس قديمًا ، إذ إن ما صيغ عليه فى القديم لا يعدو أبياتا ، لا تشكل ظاهرة ، ولا تلفت انتباها ، فضلا عن أن تقر فى وجدان شاعر مدى طويلا ، فلعل الشاعرة قرأت النموذج الأندلسى منذ زمن، ثم صاغت عليه - حين صاغت - غير واعية بأنها مسبوقة بتلك النغمة !!

---

(٥٠) للصلاة والثورة / ١٩٢ .

(٥١) للصلاة والثورة / ٣٤ .

(٥٢) مجلة الدوحة / عدد سبتمبر ١٩٧٦ .

(٥٣) مجلة الشعر القاهرية / افتتاحية عدد يناير ١٩٧٧ .

وللشاعر التونسى نور الدين صمود قصيدة على هذا الوزن بعنوان (إلى ميلاء) يقول فيها [٥٤] :

ميلاءُ يا وردةً تَعْبَقُ	أشْذاؤها أوشكَتْ تنطِقُ
فى روضةٍ عطرُها ساحرٌ	قد ضاع منها شذى ينشق
والطلُّ ما بين أوراقها	كالنورِ فى كوكبٍ يخفق
أخالُها قمرًا مُرْسِلاً	إشعاعهُ حولَنا يَدْفقُ
نافورةٌ ماؤُها راقصٌ	مثل السنا فى الفضا يسمقُ
كأنها - إذْ رنت نحونا	وطرفُها بحره مُغرقُ -
داليةٌ كرْمُها لؤلؤٌ	موسمُها أبدًا يصدُقُ

إلى آخر القصيدة التى تبلغ ستة عشر بيتًا !!

كما أن له دراسة حول هذا الموضوع بعنوان (محاولات لوضع بحور جديدة من عهد الخليل إلى الآن) [٥٥] سجل فيها نص حازم القرطاجنى الدالّ على سبق الأندلسيين لهذا الوزن ، والتمس العذر للشاعرة فيما ذهبت إليه، ثم سجل ملاحظات قيمة حول هذا البحر الجديد نسجلها بنصها لما تحمل من قيمة ، وما تثير من مناقشات .

يقول فى ص ٤٩ وما بعدها :

« يجنى على هذا البحر القديم المتجدد بحران معروفان هما السريع والمتقارب يجذباننا إليهما كلما هممنا بالكتابة عليه . فالسريع يزيد عن هذا البحر سببًا خفيفًا ، أى متحركا وساكنا ، ولو حذفناهما لصار مساويًا له ، مثل قول أحمد الصافى النجفى فى هجاء عجوز :

---

(٥٤) مجلة (الحياة الثقافية) عن وزارة الشئون الثقافية بتونس ، السنة الرابعة ، العدد الخامس ، سبتمبر وأكتوبر ١٩٧٩ م .

(٥٥) السابق .

وقائل لى : قال ما سنها ؟ مستفعلن مستفعلن فاعلن

وقائل : قال ما سنها ؟ مستفعلن فاعلن فاعلن

ولو أضفنا سببًا خفيفًا إلى هذا البحر الجديد لأصبح سريعًا مثل :

شفاهها قمر أحمر مستفعلن فاعلن فاعلن (كذا)

شفاهها (من) قمر أحمر مستفعلن مستفعلن فاعلن (كذا)

فى هدبها نجمة مشرقة مستفعلن فاعلن فاعلن

فى هدبها (كم) نجمة مشرقة مستفعلن مستفعلن فاعلن

وهكذا يحس كل من يريد الكتابة على هذا البحر الجديد الذى ليس له رصيد موسيقى (من مأثور النغم الشعرى) فى أحاسيسنا ، بانجذاب تلقائى إلى السريع الذى تشبعنا به ، وامتلكنا ، وامتلكناه . وأما بحر المتقارب فليس بينه وبين هذا البحر الجديد سوى حركة فى أول كل بيت (خاصة إذا لم يقع فى تفعيلته الأولى زحاف أو وقع الفاء من مستفعلن) مثل :

(و) دالية غضة عذبة (و) في هدبها نجمة مشرقة

فعول فعولن فُعولن فعَل فعولن فعولن فعولن فعلْ

وعلى هذا الأساس يصبح كل بيت من المتقارب على هذا الوزن الجديد إذا حذفنا من أوله متحركا ، مثل قول الشابى :

لابد لليل أن ينجلى لابد للقيد أن ينكسر

مستفعلن فاعلن فاعلن مستفعلن فاعلن فاعلن

فيجب أن تكثر نماذج هذا البحر الجديد ليستقل ، ويخف ، ويشيع على الألسن ، ولا يختلط بغيره من الألوان ، بل يجب أيضًا أن تدرس كل البحور الممكنة دراسة دقيقة على نحو ما فعل حازم القرطاجنى ، فهناك نِسَبٌ موسيقية مقبولة، وأخرى ترفضها الأذن، ولا تستسيغها الأذواق . ثم إن جميع البحور الخليلية لا تخلو

من زحافات جائزة ، فتفعيلات شطر البسيط وهى : (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) يجوز فيها حذف السين من (مستفعلن) الأولى ، والألف من (فاعلن) الأولى والثانية لا غير ، فلا تحذف الفاء من (مستفعلن) الأولى ، ولا يحذف شىء من (مستفعلن) الثانية . وقد استنتجنا ذلك من استقراء الشعر العربى الموروث ، فكيف لنا أن نعرف ما يجوز وما لا يجوز فى البحور التى نستحدثها طالما لم يكن لها رصيد موسيقى ونغم مأثور ؟

ولذا فأنا أرشح ألا تحذف السين من (مستفعلن) فى البحر الذى اقترحته نازك الملائكة ، بدليل أن البيت الذى ذكره حازم القرطاجنى فى المنهاج لم تحذف منه هذه السين ، وهكذا ينقلب إلى المتقارب إذا أضفنا إلى أوله حرفًا متحركًا كالواو مثلا :

(و) أقصر عن لومى اللائم (و) لما درى أننى هائم

أما الذى حذفت فاؤه [٥٦] فلا ينقلب إلى المتقارب رغم زيادة تلك الحركة فى أوله ، إلا بمد الحرف الموالى :

(و) خضراء براقة مغدقة (و) كأنها فلقة الفستقة

ليستقيم الوزن » . اهـ .

ومع اقتناعنا بجل ما قاله الباحث نسجل على بحثه القيم عدة ملاحظات :

١- أن القول بأن الفرق بين هذا البحر الجديد وبحر السريع سبب خفيف يمكن أن ينتقل به البيت من هذا إلى ذاك أمر وارد فى بحور أخرى مما اشتهر وذاع بين الدارسين . فمن صور بحر الرمل أن يجىء بيته على (فاعلاتن فاعلاتن فاعلا) فى كل شطر ، مثل قول إبراهيم ناجى :

يا رياحا ليس يهدا عصفها نضب الزيت ومصباحى انطفا

---

(٥٦) كذا ، والمراد : حذفت سينه فتصير التفعيلة (متفعلن) .

ولو نقص هذا البيت سببًا خفيفًا لكان من المديد .

يا رياحـا مـا هـدا عـصـفـهـا نضب الزيت وضـوئى انطفـا

فـاعـلاتن فـاعلن فـاعـلا فـعـلاتن فـعلن فـاعـلا

كما أن من صور المديد أن يجيء بيته على (فاعلاتن فاعلن فعلا) فى كل شطر ، كما فى قول أبى نواس :

يا شـقـيق النفس من حَكَمِ نـمْـتَ عـن لـيـلـى ولـم أنـمِ

ولو قال فى الشطر الثانى : نمت عن ليلى و (لما) أنَمِ ؛ لكان من الرمل .

كما أن الفرق بين الرجز والسريع لا يعدو سببًا خفيفًا يضاف إلى تفعيلتى العروض والضرب فى أشهر صوره ؛ فتفعيل السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) فى كل شطر ، مثل قول ابن سناء :

صـدّوا فـإنسـانى إليـهمْ صَـدِى وكـم بـهـم لـلـدمْـع مـن مـوردِ

ولو قال :

صـدوا فـإنسـانى (إليـهمُ) صَـدِى وكـم بـهـم لـلـدمـع مـن (مَـوَارِدِ)

لصار البيت من الرجز التام الصحيح العروض والضرب ، ولعل هذا ما شجع بعض الباحثين على القول بإدماج السريع فى الرجز (٥٧) ، ولكن التمايز بين كل بحر وآخر مماذكرناه حادث ، والخلط بينهما غير وارد ، والشاعر الجيد يدرك بحاسته المرهفة الفرق بين النغمتين ، ويميز بقدرته بين البحرين ، كما أن القارئ الواعي لا يفوته التفريق ولا يعجز عن التحقيق .

٢- القول بأن هذا البحر ليس بينه وبين بحر المتقارب سوى حركة فى أول كل بيت (خاصة إذا لم يقع فى تفعيلته الأولى زحاف أو وقع الفاء من مستفعلن) أمر واردٌ عكسه فى المتدارك المجزوء ، فلو أضفنا حركة إلى أول المتدارك المجزوء الصحيح العروض والضرب كما فى قول الشاعر :

---

(٥٧) انظر : فى علمى العروض والقافية / ٩١ .

قـف عـلـى دارهـم وابـكـيَـنْ   بـيـن أطـلالـهـا والـدمَـنْ

لأصبح البيت من البحر المتحاوِر حوله مثل :

(و) قـف عـلـى دارهم وابـكـين   (و) بـين أطـلالـهـا والدمـن

مـتـفـعلـن فـاعـلـن فـاعلـن   مـتـفـعـلـن فـاعلـن فـاعلـن

وإطلاق القول بمثل هذه الآراء يعنى أن بحور الشعر العربى تفقد الحدود فيما بينها ، وذلك ما لا نحس به إلا نادرًا ، وحينما يحدث يكون للحس المرهف دوره، وللدّرْبة مجالها الذى تتجلى فيه .

٣- أن قوله بأن تفعيلات البسيط يجوز فيها حذف السين من (مستفعلن) الأولى ، ولا تحذف فاؤها ، وأنه قد استنتج ذلك من استقراء الشعر العربى الموروث، أمر لا يسلم له ، فللمتنبى مقطوعة يقول فى أولها (٥٨) :

ربَّ نـجـيـعٍ بـسـيـف الـدولـة انـسـفـكـا   وربَّ قـافـيـةٍ غـاظـت بـه مـلـكـا

وواضح أن التفعيلة الأولى حذف منها الرابع الساكن ، وهو فاء (مستفعلن) التى قرر الباحث أنها لا تحذف .

ومن شعر النابغة الذبيانى قوله (٥٩) :

إذْ أضَعُ البـيـتَ فى سـوداءَ مظلمـةٍ   تقـيّـدُ العـيـرَ لا يَسْـرِى بـهـا السـارى

ومن قصيدة ليزيد المهلبى يرثى بها المتوكل (٦٠) :

قـد وَتِـرَ الناسُ طرًا ثم قـد سكتُـوا   حـتـى كـأنَّ الذى نِيلُوا به رَشَـدُ

ومن قصيدة للأعشى ميمون يقول فى مطلعها (٦١) :

بانت سـعـاد وأمـسـى حـبـلُـهـا انـقـطـعـا   واحـتـلـت الـغَـمْـرَ فـالـجـدّين فـالْـفَـرَعـا

---

(٥٨) ديوان المتنبى / ٢٩٧ .

(٥٩) الجمهرة / ١١٧ .

(٦٠) الكامل / ٢ : ٣٧٣ .

(٦١) ديوان الأعشى / ١٠١ .

يقول فى الأبيات : السادس عشر والسابع عشر والخامس والثلاثين والرابع والخمسين على التوالى :

ما نَظرَتْ ذاتُ أشفارٍ كنظْرتها ... حقا كما صدق الذئبىُّ إذ سجعا
إذ نظرتْ نظرةً ليستْ بكاذبةٍ ... إذ يرفَعُ الآل رأس الكلب فارتفعا
فانصرفتْ فاقداً ثكْلَى على حَزَنٍ ... كلٌّ دهاها ، وكلٌّ عندها اجتمعا
مَنْ يَرَ هَوْذَةَ أو يحللْ بساحته ... يكن لهوذة فيما نابه تبعا

ومن قصيدة مشهورة للأخطل بدايتها (٦٢) :

خف القطينُ فراحوا منك أو بكَرُوا ... وأزعجتْهم نَوى فى صَرْفِها غِيَرُ

يقول فى بعض أبياتها :

مُفْتَرِشٌ كافتراش الليث كلكله ... لوقعةٍ كائنٍ فيها له جزر
واتَخَذُوه عدوا إن شاهده ... وما تغيّب من أخلاقه وعر
يسألُهُ الصبرَ من حسان إذ حضروا ... والحزْن كيف قراك الغلمةَ الجشر

وفى بيت آخر يقول (٦٣) :

إنّ سِماكًا بَنَى مجدا لأسرته ... حتى الممات وفعل الخير مبتَدَرُ

ويقول قيس بن رفاعة (٦٤) :

من يَصْلَ نارى بلا ذنب ولا ترة ... يَصْلَ بنار كريم غير غدار

والنماذج السابقة - وسواها كثير - كفيلة بالرد على نتيجة استقراء الباحث فيما يخص التفعيلة الأولى من كلا شطرى البسيط .

٤- نقف حائرين أمام ختام اقتباسنا منه الذى يرشح فيه ألا تحذف السين

(٦٢) شعر الأخطل / ٩٨ .
(٦٣) السابق / ٢٢٢ .
(٦٤) التنبية على أوهام أبى على فى أماليه / ٢٢ .

من (مستفعلن) فى البحر المقترح بدليل أن البيت الذى أورده حازم لم تحذف منه السين، وذلك أمر لم يستطع تحقيقه هو فى قصيدته التى أوردنا بعضها ، وهو شاعر يدرك جيدًا أن الإتيان بالجديد فى الشعر لا يكون وليد قوانين ولا نتاج محاذير وعقبات توضع فى طريقه !!

فقصيدته - كما سبق أن قلنا - مكونة من ستة عشر بيتا ، حذفت السين من (مستفعلن) فى عشرة أبيات منها !! فبالإضافة إلى البيتين الرابع والسادس من القطعة التى سبق ذكرها من هذه القصيدة نجد بقيتها فيما عدا البيت الخامس عشر تحتوى على (متفعلن) محذوفة السين ، وهاك الأبيات :

(الكلمات المطبوعة بالبنط الأسود إشارة إلى موضع الزحاف) .

عنقودها دُرَرٌ عُلِّقَتْ — **يكاد من** حسنه يُعشق
والعنبُ الضاحكُ المزدَهِى — **كأنه** خمرةٌ تُهرق
فى أكؤُس لونُها عسجَدٌ — **ونورها** فوقَها يُشْرق
يا طفلةً غضّةً كالمُنى — كزهرةٍ فى الندى تغرق
يروقُنى منك بحرٌ بدا — فى مقلةٍ لونُها فستق
وحسنُك التونسيُّ الذى — أعْبُدُه، جلَّ من يخلق
وثوبُك القُزَحِيُّ السَّنَى — ذيلُ الطواويس بل أرشق
تتبعُه مقلتى دائما — والقلبُ من شوقه يخفق
الله يا حسنَها إذ بدَتْ — كوردة غضةٍ تعبق

وقد كنت أفهم - لو أن ذلك بأيدينا - ما دمنا نبحث عن التمايز بين البحر الجديد وغيره من البحور الأخرى خاصة المتقارب أن نرشح حذف السين لا حذف الفاء ، لأن حذف السين يجعل من الصعب على الشاعر أن ينتقل إلى بحر المتقارب، وقد سجل هو ذلك فى ختام رأيه !!

لكن الأمر - على أية حال - ليس أمر زحافات أو علل تطرح من هنا أو تضاف هناك ، لكنه - كما قال حقا - أمر قصائد كثيرة تصاغ على هذه النغمة

فتثبت فى الأذهان وتقر فى القلوب ، فيصوغ عليها الشعراء بعد ذلك ، دون أن يحسوا بميل إلى المتقارب ، أو جنوح إلى السريع .

مشطور البسيط :

استدرك العروضيون للبسيط نمطا مشطورا تكون العروض فيه صحيحة وضربها مثلها ، وبيته (٦٥) :

إن أخى خـــالدا ليس أخـا واحـدا

وقول الآخر :

دارٌ عفـاها القـدم فـهى وجـود عـدم

وعلى هذا الوزن ما نسب من تسميط إلى امرئ القيس أورده أبو العلاء المعرى فى رسالة الغفران حين يقال لامرئ القيس : « أخبرنى عن التسميط المنسوب إليك ، أصحيح هو عنك ؟ وينشده الذى يرويه بعض الناس :

يا صحبنا عَرِّجوا تقفْ بكم أُسُجُ
مَهْرِيّةٌ دُلُجُ فى سيرها معجُ

طالت بها الرُحَلُ

فعرَّجوا كُلُّهُمْ والهمُّ يشغلُهُمْ
والعيس تحملهُمْ ليست تُعَلِّلُهُمْ

وعاجت الرُمُلُ

يا قومُ إن الهوى إذا أصاب الفتى
فى القلب ثم ارتقى فهدّ بعض القوى

فقد هوى الرجل

---

(٦٥) محيط الدائرة / ٤٧ .

فيقول : لا والله ما سمعت هذا قط ، وإنه لقَرِىٌّ لم أسلكْهُ ، وإن الكذب لكثير، وأحسب هذا لبعض شعراء الإسلام ، ولقد ظلمنى وأساء إلى ! أبعد كلمتى التى أولها :

الا انعم صباحا أيها الطللُ البالى ... وهل ينعَمَنْ من كان فى العُصر الخالى

وقولى :

خليلىَّ مُرَّا بى على أُمِّ جندبِ ... لأَقْضِىَ حاجاتِ الفؤادِ المعذَّبِ

يقال لى مثل ذلك ؟ والرجز من أضعف الشعر ، وهذا الوزن من أضعف الرجز » (٦٦) .

وقد سمى الدكتور عبد الله الطيب هذا الوزن (البسيط المنهوك) (٦٧) ، وعلق عليه صاحب (شرح تحفة الخليل) بأنها تسمية مناسبة !! ثم تابع القول بأن هذا الوزن أشبه فى دندنته بالسريع ؛ فهو سريع قد حذف جزؤه الأول من شطريه ، ولو جاز لنا أن نحور فى مصطلح العروضيين لسميناه مجزوء السريع ، ولا نرى أى قرابة بينه وبين البسيط أو الرجز أو المتقارب (٦٨) .

وقد ساق الباحثان السابقان أمثلة قديمة ومحدثة على هذا الوزن منها قول أبى العلاء المعرى (٦٩) :

دنياك موموقةٌ ... أكثَرُ من أختها
لم تبق من جزلها ... شيئا ولا شختها
أتى على ذرها الـ ... آتى على بختها

ومن قصيدة أحمد شوقى فى (وصف مرقص) وطولها ثمانية وستون بيتا يقول فيها (٧٠) :

(٦٦) رسالة الغفران / ٢٣٠ - ٢٣٢ .

(٦٧) المرشد / ١ : ٨٤ .

(٦٨) شرح تحفة الخليل / ١٣١ ، ١٣٢ .

(٦٩) اللزوميات / ١ : ١٨٧ .

(٧٠) الشوقيات / ٢ : ٩٢ .

طال عليـــهـــا القـــدم فـــهـى وجـــودٌ عَـــدَمْ

قـــد وئدت فى الصـــبـــا وانبـــعـــثتْ فى الهَـــرَمْ

بـالـغَ فـــرعـــونُ فى كَـــرْمـــتـــهـــا من كَـــرَمْ

أهـرقَ عـنـقـــودَهـا تَـقْـــدِمَـــةً لـلـصنَمْ

خـــبـــأها كـــاهـنٌ ناحـــيـــةً فى (الهـــرم)

ومنها قصيدة لخليل مطران يعزى بها ولىّ الدين يكن بولده ، منها (٧١) :

يـا ثاكـــلاً بعـــضـــه مَـسَّ الردَى أجـــمـــعَكْ

تـراك شـــيـــعـــتَـــه والصـــبـــرُ قـــد شـــيَّـــعَكْ

قـلبُـك فـى نَـعْـــشِـــهِ والمـــوتُ حىٌّ مـــعـك

وإنى لفى حيرة من حكم هذين الباحثين الفاضلين ، فأولهما يعده بسيطًا منهوكا مع علمه أن المنهوك - كما ورد فى الرجز - ثلث بيت ، وما أمامنا يمثل شطرا كاملا من البسيط مكتمل التفعيلات ، مما يؤيد القول بأنه بسيط مشطور ، أما ما ذهب إليه الثانى من أن ذلك أشبه فى دندنته بالسريع مخترعا أسلوبا آخر للجزء لم يعهده العروضيون فهذا أمر يرجع إلى اختياره الشخصى وذوقه الخاص ، فطريقة الجزء معروفة فى كل البحور ، فلم ينفرد السريع بهذه الطريقة ؟ وما المكسب الذى تحققه الدراسة العروضية من إخراج هذا الشطر مما ينتمى إليه إلى بحر آخر ليست له به صلة سوى أن السريع يتكون من (مستفعلن مستفعلن فاعلن) فهناك اشتراك فى التفعيلتين الأخيرتين ، فهل يكفى ذلك لإلحاق بحر بآخر ؟!!

إن قول أبى العلاء بانتماء ما سبق إلى الرجز أمر مقبول نسبيا ؛ فمستفعلن يمكن أن يلحقها القطع والطىّ فتصير (مُسْتَعِلْ) وتنقل إلى (فاعلن) ، لكن ذلك لا يستقيم فى الأبيات التى دخلها الخبن وساقها الأستاذ الراضى نفسه ناقلا إياها عن محيط الدائرة (٧٢) :

---

(٧١) شرح تحفة الخليل / ١٣١ .

(٧٢) محيط الدائرة / ٩٥ ، ٩٦ وقد ساقها هناك صورة ثانية لعروض المجتث المحذوفة ذات الضرب المحذوف المخبون .

صـــــاح الغـــــــرابُ بنـا   بـالبَــــــيْنِ من سَلَمَـــــهْ
صـــــاح الغـــــراب بنـا   فى ليلة شَـــبِــــمَـــــهْ
مـــــا لـلغـــــراب ولـى   دقَّ الأَلاَلُ فــــــمــــــــه
فليــــــتـــــه لم يصِحْ   ولـم يـقُـلْ كَـلِـمَــــــــهْ

أليس الخبن واردا فى البسيط التام ، وقد حدث هنا بناء على ما حدث هناك؟!!

إن الباحث ليميل إلى القول بالاعتداد بالبسيط المشطور قسما من أقسام البسيط ، ولا يرى أى داع لتشتيت النغمة عن بحرها ، وبذا نتفق مع الدكتور عبد الله الطيب فيما ذهب إليه من نسبة النغمة ، وإن اختلفنا فى التسمية .

وقد استخدم الهمشرى هذا الوزن فى قصيدة بعنوان (البدلة الصفراء) (٧٣) زاوج فى العروض بين (فعلن) المخبونة و (فاعلن) الصحيحة ، والتزم فى الضرب القطع (فاعلْ) يقول فيها :

يـــا قـــطـــرة مـــن نـــدى   رفَّـــتْ عـــلـــى زَهْـــرَهْ
يا قـــمــــرا ســـاطعـــا   قـــد لاح فى صـــفـــره
يـا لـمـــــعـــــةً سطَعَتْ   فى الـفـــــجــــــر من دُره
مـكْنُ مـــحـــبَّك مـن   ثـغـــــرك ذا مـــــره
دعنـى عـلـى فـــيـك كـى   أطـفئُ بـى جـــمــــــره
فــــى رُضَــــابـك لـى   يـا مُنْيَـــتـي خَـــمْـــرَهْ ... إلخ

(٧٣) ديوان الهمشرى / ١٠٠ .

١٠ - الخفيـــف

يتكون هذا البحر فى صورته التامة من (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) فى كل شطر .

فإذا حذفت التفعيلة الأخيرة فصار (فاعلاتن مستفعلن) فى كل شطر أصبح البيت من الخفيف المجزوء .

ويلاحظ أن (فاعلاتن) فى هذا البحر تتعرض لحذف الثانى الساكن فتصير (فعلاتن) ، كما تتعرض لحذف الثالث المتحرك ، ويحدث ذلك فى الضرب ، فتصير (فالاتن) ، كما أن (مستفعلن) يحذف ثانيها الساكن غالبا ، فتصير (مُتَفْعِلُنْ) .

(أ) الخفيف التـــام

وقد وردت له فى الشعر العربى ثلاث صور ، بعضها ذائع الصيت مستعمل بكثرة فى أشعار القدماء والمحدثين ، وبعضها الآخر كان مستعملا فى بعض مقطوعات قديمة ، ولم تعد الأذن تستسيغه فتصوغ عليه ، وبعضها الثالث لم تسلم صورته ولم يستقم ميزانه إلا فى أشعار المحدثين على قلة ما ورد منه .

الصورة الأولى : يمثلها قول عمر بن أبى ربيعة (١) :

كـدتُ يومَ الرحـيل أقـضى حـيـاتى ... ليـتـنى متُّ قـبلَ يومِ الرحـيلِ

لا أطيقُ الكلامَ من شـدةِ الوجْـ ... ـدِ ودمـعى يسيلُ كلَّ مَسيلِ

وتقطيع البيت الأول :

كـــــدت يـومـــــــر ... رحـيل أق ... ضى حيـاتى

(١) ديوانه / ١٥٥ .

فـــــــاعــــــــلاتـن	مـتـفـعلن	فـاعـلاتن
لـيــــــتـنـى مـت	تقبل يو	مـر رحـيلى
فـــــــاعــــــــلاتـن	مـتـفـعلن	فـاعـلاتن

وعروض هذه الصورة **صحيحة** ، وضربها أيضًا **صحيح** .

ولا يؤثر فى ضرب هذه الصورة أن تجىء على (فالاتن) بحذف الثالث ، ويمثل ذلك قول المتنبى [٢] :

صحب الناسُ قبلنا ذا الزمانا ... وعَناهُمْ من أمره ما عنانا
وتولَّوْا بغُصَّةٍ كلُّهُمْ مِنْـ ... ـهُ وإنْ سَرَّ بعضَهم أحيانا
ربما تُحسِنُ الصنيعَ لياليـ ... ـهِ ولكنْ تكَدِّرُ الإحسانا

فضرب البيت الأول (فاعلاتن) على حين جاء ضرب البيتين الثانى والثالث على (فالاتن) ، ويقابل (أحيانا) و (إحسانا) ، وهذا أمر جائز فى الخفيف كما سبق أن قررنا .

وهذه الصورة أشهر صور الخفيف التام حتى لا يكاد الكثيرون يعرفون منه سواها ، وعليها ورد قول أبى الطيب المتنبى [٣] :

أتراها لكثرة العشاقِ ... تحسَبُ الدمعَ خِلْقةً فى المآقى
كيف ترثِى التى ترى كلَّ جَفْنٍ ... راءَها غيرَ جفنها غيرَ راقى
أنتِ منا فتنْتِ نفسَكِ لكنَّـ ... ـكِ عُوفِيتِ من ضنى واشتياقِ
حُلْتِ دون المزارِ واليومَ لوزُرْ ... تِ لحالَ المزارُ دون العناقِ
إن لحظًا أدَمْتِهِ وأدَمْنَا ... كان عمدًا لنا وحَتْفَ اتفاقِ

---

(٢) ديوانه / ٤٧٤ .
(٣) السابق / ٢٣٦ .

وقول أبى القاسم الشابى (٤) :

إن ليلَ النفوس ليلٌ مريعٌ ... سرمَديُّ الأسَى شنيعُ الخلودِ
يرزَحُ القلبُ فيه بالألم المُـ ... ـرِّ ويشقَى بعيشة المنكود
وربيعُ الشباب يُذبله الدهـ ... ـرُ ويمضى بحسنه المعبود
غير باقٍ فى الكونِ إلا جمال الـ ... ـرُّوح غَضًا على الزمانِ الأبيدِ

وقول نِزار قبانى (٥) :

قد تسربْتِ فى مسامات جلدى ... مثلما قطرةُ الندى تتسربْ
اعتيادى على غيابكِ صَعْبٌ ... واعتيادى على حضورِكِ أصْعَبْ
كم أنا !! كم أنا أحبُّك حتى ... إن نفسى من نفسها تتعجب
يسكنُ الشعر فى حدائق عينَيْـ ... ـكِ فلولا عيناكِ لا شِعْرَ يُكْتَبْ
منذ أحببتُك الشموسُ استدارتْ ... والسمواتُ صِرْنَ أنقَى وأرحب
منذ أحببتُك البحارُ جميعا ... أصبحتْ من مياه عينيك تشرب
حبُّك البربريُّ أكبرُ منِّى ... فلماذا على ذراعيك أصلب ؟

وقول أحمد رامى (٦) :

هزنى هاتفى إليكَ فأقبلـ ... ـتُ على خشيةٍ من الرقباءِ
وتلمَّستُ فى الخفاء طريقى ... بين عِزِّ الهوى وذلِّ الحياء
أسرقُ الخطوَ خافتَ الهمسِ تَغْشا ... نى للُقْياكَ رهبةٌ فى اللقاء
بين جنبَىَّ خافقٌ يحملُ الودَّ ... ويَسْرِى على جناحِ الوفاءِ

(٤) ديوانه / ٢٧٠ .
(٥) قصائد متوحشة / ٨١ .
(٦) ديوان رامى / ١٠٥ .

الصورة الثانية : يمثلها قول ابن عبد ربه فى العقد الفريد (٧) :

ذاتُ دَلٍّ وشـــاحُـــهـــا قـلِـقُ	من ضُـــمـــورٍ وحَـجْلُهـا شَـرِقُ
بَرَّتِ الشـــمسَ نورَها وحـبـــاها	لحظَ عـــيـتيـــه شـــادنٌ خَــرِقُ
ذهبُ خـــدُّها يذوبُ حـــيـــاءً	وســـــــوى ذاك كُـلُّـه وَرِق
إن أمتْ مِـيـتـةَ المـحـبـين وجـدا	وفـــؤادى من الهـــوى حَـــرِقُ
فـــالمنايا من بين غـــادٍ وســارٍ	كـلُّ حىٌّ بـرهْـنـهـــــا غَـلِقُ

وفى البيت الأول تصريع ، لذا جاءت عروضه كضربه (فعلا) أو (فعلن) .

أما البيت الثانى فتقطيعه :

بَرْزَ تِشْشَمْ	سَنُورها	وحـبـاها	لحظ عينيـ	هشادنن	خـرقـو
فـاعـلاتن	متفعلن	فـعـلاتن	فـاعـلاتن	متفعلن	فـعـلن

العروض **صحيحة** ، وضربها **محذوف** ، التزم فيه الخبن .

وعلى هذه الصورة النادرة الورود فى الشعـر العربى ورد قـول عبـد الله بن معاوية (٨) :

قُلْ لذى الودِّ والصـفــاء حـسـينِ	اقْــــدُرِ الودَّ بـيـنـنـا قَــــدَرَهْ
لـيس لـلدّابـغِ المـــــحلَّم بدٌّ	من عـــتـــاب الأديم ذى البـــشَـــرَه
لـسـتُ إن راغ ذو إخـــــاءٍ ووُدُّ	عـن طـريـق بـتـــــابـعٍ أثَـرَه
بـل أقــيـمُ الـقـنـاةَ والودَّ حـــتـى	يـتْـــبَعَ الحقَّ بعــــدُ أو يَـذَرَه

وقوله أيضًا فى (قيس) صاحب شرطته (٩) :

إن قـــيـــسًـــا وإن تقنَّعَ شـــيـبًـــا	لخـــبـــيثُ الهـــوى على شَـــمَطِهْ
ابن تسـعـين منظرا ومـشـيـبـا	وابن عـــشـــرٍ يُعَـــدُّ فى سَـقَطِهْ

---

(٧) العقد الفريد / ٦ : ٢٨٠ .

(٨) الأغانى / ١٢ : ٦٨ .

(٩) السابق / ٢٣١ .

وأجازه نديمه مطيع بن إياس فقال :

ولـه شـــــــرطةٌ إذا جنَّـهُ الـلـيـــــــل فـــعُـــوذُوا بالله مـن شـــرَطِهْ

كما ورد عليها قول أبى الشمقمق (١٠) يهجو :

الـطريق الـطريق جـــاءكُمُ الأحْـــمَقُ رأسُ الأنْـتـــانِ والقَـــذَرَه

وابن عَمٍّ الحـمـارِ فى صُـورةِ الفـيـــلِ وخـــالُ الجـامـوس والبـقـره

يمـــشـى رويدا يريد خلعـــتكم مــشْىَ خنزيرة إلى عـــذره

وقد خرج الشطر الأول من البيت الثالث إلى موسيقى بحر المنسرح ، فيكون تقطيعه :

يـمـــــــشى رويـــــ	دن يـريـدُ	خلعـــتكم	
مــــســـتـفـــعلن	مـفـعلات	مستعلن	

الصورة الثالثة : يمثلها قول ابن عبد ربه أيضًا (١١) :

يا غليـــلاً كـــالنار فى كـــبـــدى واغـــتـــراب الفـــؤاد عن جَـــسَـــدى

وجـــفـــونا تُذْرى الدمـــوعَ أسى وتبـــيعُ الرقـــادَ بالسُّـــهُـــد

لـيـت مـن شـــــفّنى هـواه رأى زَفَـــرات الهـوى على كـــبـــدى

وتقطيع البيت الأول :

يا غليلن	كنْنارفى	كـبـدى	وغْـترابل	فـؤاد عن	جـسـدى
فاعلاتن	مستفعلن	فـعلن	فاعلاتن	متفعلن	فـعلن

العروض **محذوفة مخبونة** ، وضربها **مثلها** .

---

(١٠) الحيوان / ١ : ١٣ .

(١١) العقد الفريد / ٦ : ٢٨١ .

وعلى هذه الصورة ورد قول صفى الدين الحلى [12] :

زارنى والصباح قد سفرا | وظليمُ الظلام قد نفرا
وجيوشُ النجوم جافلةٌ | ولواءُ الشعاع قد نُشِرَا
جاء يُهدى وصالَه سحرا | شادنٌ للقلوب قد سحرا
فتيقنْتُ أنه قمر | وكذا الليل يحمل القمرا

وقول مطران يرحب بمقدم عروسين عادا من سفر [13] :

أيها العائدان كلُّ حِمى | دارُ أنس وأسرةٌ لهما
بسَمَ الثغرُ حينما قدِما | إذ تلقّى الربيعَ والدِّيَما
وقيانُ المنى شدَوْنَ بما | رَدَّدَ القطرُ رَجْعَهُ نغما

مرحبًا

مرحبًا

والقصيدة من مقطعين على النظام السابق .

ومن هذه الصورة قول العقاد تحت عنوان (وردة محزنة) [14] :

وردتى فيم أنتِ ضاحكةٌ | يلمحُ البشر منك من لمحا
فيم هذا الجمال يحزُننى | رونقٌ فيه كان لى فرحا
كنت أهوى الورودَ ، أصلَحُها | ما لذكرى الحبيب قد صَلحا
هُوَ فى نِيَّتى هديَّتُهُ | وهُوَ فوقَ الغصون ما برحا

إلى آخر القصيدة التي تبلغ عشرة أبيات .

---

(١٢) ديوانه / ٢٩٣ .

(١٣) ديوان الخليل / ٢٧٢ .

(١٤) ديوان العقاد / ٣٣١ .

وقوله أيضًا فى ختام مقطوعة عدتها سبعة أبيات [١٥] :

كـــان لى الفـــخـــرُ أن دعـــوتُك يا   وَلَـدى ، أو دعـــــــوتَـنى بـأبـى
إن فى حـــــافظٍ لمـــفـــخـــرةً   لـذويه وصَـــحْـــبِـــهِ النُّجُبِ

وعليها ورد قول على محمود طه تحت عنوان (فى الشتاء) ، وهى قصيدة تقع فى سبعة عشر بيتًا [١٦] :

ذكـــرينى فـــقـــد نســيتُ ، ويا   رُبَّ ذكـــرى تُعـــيـــد لى طربى
وارفـــعى وجـــهك الجـــمـــيل أرى   كـــيف هذا الحـــيـــاءُ لم يَذُبِ
واسْنِدِى رأسَك الصـــغـــيـــر إلى   ثـائـرٍ فـى الضلـوع مـــضـطربِ
ذلك الطفلُ هدْهِدِيه فـــمـــا   ثـابَ مـن ثـورةٍ ومـن صـــخـبِ
وامنحى عـــينَه النعـــاس على   خـــصـــلات من شـــعـــرك الذهبى

وقد خرج على محمود طه من موسيقى بحر الخفيف إلى موسيقى بحر المنسرح فى البيتين التاسع والحادى عشر ، وهما :

واعَـجـبِى منك إن نسيتُ ومـا   أسَـــفـى نافعٌ ولا عـــجـــبى
مـــوعـــدُنا كـــان فى أصـــائِلِه   ضـــفـــةَ سندســـيَّـــةَ العُـــشُبِ

فالشطر الأول من كلا البيتين على المنسرح لا الخفيف !!

وقد خلط جميل بثينة بين الصورتين السابقتين فى قصيدة واحدة عدتها ثلاثة عشر بيتا [١٧] ، منها خمسة أبيات - بما فى ذلك البيت الأول الذى يعد مصرعًا - جاءت عروضها على (فعلن) ، أى محذوفة مخبونة ، وسبعة أبيات جاءت العروض فيها صحيحة ، أما البيت الأخير فيمكن أن يضم إلى الأبيات الخمسة لو حقق جيدًا إذ إن عروضه (فعلن) ، لكن الناشر تركه هكذا :

وخليل صـافـيتُ مـرضـيـا   وخليل فـــارقت من مـلله

(١٥) السابق / ٥٣٤ .
(١٦) ديوان على محمود طه / ٢٦٣ .
(١٧) ديوان جميل / ١٠٧ ، ١٠٨ .

وهو هكذا مكسور !!

وهذا البيت وارد فى الأغانى محققا على هذا النحو [18] :

وخليلٍ صاقبتُ مرتضيا   وخليل فارقت من مَلَله

ومن هنا استوقفنى قول الأستاذ عبد الحميد الراضى : « ومن ثالث الخفيف قصيدة جميل بن معمر ، وقد التزم فيها الخبن فى العروض والضرب جميعًا ، قال:

رسم دار وقفْتُ فى طلله   كدت أقضى الحياة من جلله

موحشًا ما ترى به أحداً   تنسج الريح ترب معتدلهْ

فاعلاتن مستفع لن فعلن   فاعلاتن مستفع لن فعلن»

وعلق فى حاشية رقم (١) بأن القصيدة ثلاثة عشر بيتًا فى ديوان جميل تحقيق بطرس البستانى (مكتبة صادر) [19] ، وهى الطبعة نفسها التى اعتمدنا عليها .

وقد فات الباحث فى تعليقه السابق أمران :

١- أن القصيدة كما سبق أن بينا لم يلتزم فيها جميعها أن تأتى على الصورة الثالثة كما ساق هو .

٢- أنه نقل البيت الثانى خطأ من الديوان ، ولعل ذلك سر وقوعه فى هذا المأزق . فالبيت فى الديوان هكذا :

موحشًا ما ترى به أحدا تَنْ   ـسِجُ الريحُ تُرْبَ مُعْتدلِهْ

فاستبدل هو بـ (تنتسج) الفعل (تنسج) ، وجره إلى ذلك أن الناشر لم يُجد فصل الشطرين فكتب (تنتسج) فى الشطر الثانى .

وأظن أن الباحث قد قرأ البيتين الأولين فقط وبهما حكم على القصيدة جميعها ، ولو رجع إلى الأغانى لوجد الفصل دقيقًا بين الشطرين .

---

(١٨) الأغانى / ٨ : ٩٥ ، و (صاقبته) أى : قاربتُه . حاشية المحقق .

(١٩) شرح تحفة الخليل / ٢٥٩ ، ٢٦٠ .

وقصيدة جميل - كما وردت فى ديوانه - هى :

١ - رسْمِ دارٍ وقفْتُ فى طللهْ	كدتُ أقضى الغداةَ من جَلَلِهْ
٢ - موحشا ما ترى به أحدا تنـ	ـتسج الريحُ ترب معتدله
٣ - وصريعًا من الثمام ترى	عارمات المدبِّ فى أسَلِهْ
٤ - بين علياء وابش فبلىٍّ	فالغميم الذى إلى جبله
٥ - واقفًا فى ديار أم حسين	من ضحى يومه إلى أُصُله [20]
٦ - يا خليلىَّ إن أم حسين	حين يدنو الضجيعُ من علله
٧ - روضة ذات حنوةٍ وخزامى	جاد فيها الربيع من سبلِهْ
٨ - بينما هُنَّ بالأراك معا	إذ بدا راكبٌ على جمله
٩ - فتأطّرن ثم قلنَ لها	أكرميه ، حُيِّيتِ ، فى نُزُلِهْ
١٠ - فظللنا بنعمة واتكأنا	وشربنا الحلال من قلله
١١ - قد أصون الحديث دون أخٍ	لا أخاف الأذاة من قِبَلِهْ [21]
١٢- غير ما بغضة ولا لاجتنابٍ	غير أنى أَلَحتُ من وَجَلِهْ
١٣- وخليلٍ صاقبتُ مرتضيا	وخليل فارقتُ من مَلَلِهْ [22]

فباستثناء البيت الأول المصرع تكون الأبيات ٣ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٣ من الصورة الثالثة المحذوفة العروض والضرب ، على حين تكون بقية الأبيات من الصورة الثانية الصحيحة العروض المحذوفة الضرب ، ومثل ذلك الخلط فى قصيدة واحدة خطأ يعاب على من يرتكبه .

---

(٢٠) فى الأغانى / أم جسير .

(٢١) فى الأغانى / دون خليل ، وبذا يضاف هذا البيت إلى الأبيات الصحيحة العروض .

(٢٢) سجلنا هذا البيت صحيحًا كما فى الأغانى .

(ب) الخفيـف المجـزوء

وهو ما يتكون بيته من (فاعـلاتن   مستفعلن) مرتين ، وقد ذكر العروضيون له صورتين :

الصورة الأولى : تكون عروضه فيها **صحيحة** وضربها **مثلها** ، ويمثل ذلك قول صالح جودت (٢٣) :

إن تـكـونـى بـعـــــيـــــدةً   عن عـــيــــونى وأدمــــعى
فـــالهـــوى ملءُ غــرفـــتى   والـجـــــوى مـلءُ أضـلـعى

وتقطيع البيت الأول :

إن تـكـونـى	بعــيـدتن		عن	عـيـونى	وأدمـــعى
فـاعـلاتـن	مـتـفـعـلن		فـــاعــلاتن		مـتـفـعـلن

فالعروض **صحيحة** وضربها **مثلها** ، على الرغم من حذف الثانى الساكن ، لأنه زحاف غير لازم .

وعلى هذه الصورة ورد قول كامل الشناوى (٢٤) :

قُــــضِىَ الأمـــــر يا مـلـك   لـم تـكـن لـى فـلـسـت لـك
غـــمــرتْ قــســوة الـشــيـــا   طـيـن رقـــــــة الـفـلـك
لم يعــــــد لى به ســـــوى   نبض حـــبى وقـــد هـلـك

مع ملاحظة نشاز نغمة البيت الثانى .

وقول أبى القاسم الشابى تحت عنوان (الشاعر) (٢٥) :

عـــبـــقـــرىٌ مـن الـنـغَـمْ   رجْـــعُــــهُ الـحـبُّ والألَـمْ

---

(٢٣) الله والنيل والحب / ١٠٧ .
(٢٤) لا تكذبى / ٥٨ .
(٢٥) ديوانه / ٥١٣ .

نبـــعـــهُ قلبُ شـــاعــــرِ شـــارفَ النورَ فى القـــمَـمْ
ورأى مـــولد الحـــيـــا ةِ على شـــاطئ العـــدَمْ
فـى رفـــيفِ من الندى وحـــفـــيفِ من النسَمْ
وإطـــارِ مـــن الـــسَّـــنـــى جـــمعَ الكونَ وانتظَمْ

وقول عبده بدوى تحت عنوان (إفريقى) [٢٦] :

هـزَّنى وجـــهُكَ الأصَمْ جـــامـــدا شـــامخَ الألم
والســـوادُ الذى بـه عـــشَّشَ الليلُ واعـــتـــصم
عـشتَ فى القـيـد قـصةً فـوقَـهـا ينقُـرُ العـدم
ثـم دقَّـتْ عـــزائـمٌ فـــوقَ أرض من الظُّلَمْ
فـــإذا الفـــجـــرُ رايةٌ فى الســمـــوات تزدحِمْ
حـــولهـــا كلُّ جـــبـــهـــةِ جـــمـــرةَ النور تقـــتـــحِمْ
كلَ كف تحـــوطُهـــا مـــوجـــةٌ وهى كـــالخـــضَمْ

الصورة الثانية : ترد العروض فيها صحيحة ، على حين يرد الضرب مخبونا مقصورا ، أى (مُتَفْعِلْ) ، ويمثل هذه الصورة قول ابن عبد ربه [٢٧] :

أشـــرقـتْ لـى بـدورُ فـى ظـلامِ تُـنـيـــرُ
طار قـلبـى بحـــبِّـــهـــا مَـنْ لـقـلـبِ يطيـــرُ ؟!!
يـا بـدورًا أنـابـهـــا الدَّ هـرَ عـــانٍ أســـيـــرُ
إن رضـــيـــتُمْ بأن أمـــو تَ فـمـوتى حـقـيـر
(كـل خـطـبِ إنْ لـم تـكـو نُوا غـضـبـتُمْ يسـيـرُ)

(٢٦) باقة نور / ٦٥ .
(٢٧) العقد الفريد / ٦ : ٢٨١ ، ٢٨٢ .

وقد ضمن المقطوعة البيت الأخير الذى يذكر شاهدًا على هذه الصورة فى كتب العروض [٢٨] ، وتقطيعه :

كلل خطبن	إلْلَمــتكو	نو غـضـبـتم	يســـيـــرو
فــاعـلاتن	مـسـتـفـعلن	فـــاعـــلاتن	مُتَفْعِلْ أو (فعولن)

فالعروض صحيحة كسابقتها ، لكن الضرب حدث فيه أمران : **الخبن** وهو حذف الثانى الساكن، **والقصر** وهو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله. وهذا القول بالقصر مبنى على أن التفعيلة في بحر الخفيف - بحكم الدائرة - (مستفع لن) ، أما على ما سرنا عليه من أنها (مستفعلن) فقد دخلها القطع ، وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، فيكون الضرب **مخبونا مقطوعا** .

ومن هذه الصورة « قول المعرى :

يا لـمـيسُ ابنةَ الـمـضلّلِ مُنّى بزادِ
ليس واديك فـاعْلَمـيـه لقـومى بِوادِ

وهذا على قصره نمط عسير ، لأن صدره يختلف عن عجزه ، وهذا الاضطراب جعله غير مرغوب فيه عند الشعراء » [٢٩] .

وقد استدرك بعض العروضيين لمجزوء الخفيف عروضا على وزن (فعولن) لها ضرب مثلها، فتكون صورتها (فاعلاتن فعولن) فى كل شطر [٣٠] ، وقد ذكر الأستاذ عبد الحميد الراضى قصيدة لابن المعتز عدتها خمسة وعشرون بيتا على هذا الوزن ، منها :

قـل لـمـن نـام عـنـى صِفْ لعـينى المناما

---

(٢٨) انظر : الكافى / ١١٢ ، والبارع / ١٨٠ ، ونهاية الراغب / ٢٩١ .
(٢٩) المرشد / ١ : ٧٩ .
(٣٠) انظر : حاشية الدمنهورى / ٥٩ .

مــــــا يضـــــرُّ خليّـــــا　　لو شــفى مــــســتــهـــامــا
مــــــفــــــــردا بــضــنــاهُ　　يحـــسَبُ الليلَ عـــامــــا

ثم قال : « هذا وإن بدا لك أن تخرج هذه الأبيـات وأمثالها على « الممتد » – ذلك البحر المهمل معكوس المديد – إن بدا لك ذلك فهو ممكن ويكون تقطيعها :

طال　وجـ　ـدى　وداما　　وفنيـــ　ـت سقاما
فـــاعلن　فــاعــلاتن　　فـــــعلن　فـــعــلاتن

ولعل هؤلاء الشعراء فكروا فى هذا حين نظموا هذه الأبيات ، ولم يفكروا فى الخفيف المجزوء »(٣١) .

وقد سبق لنا أن سلكنا مثل هذا النموذج فى مشطور المتدارك المرفّل العروض والضرب (٣٢) .

لكن الشعراء المعاصرين استخدموا للعروض الصحيحة ضربا مذيلا ، بإضافة ساكن إلى تفعيلة الضرب فتصير (مستفعلان) أو (متفعلان) ، ولا يكاد الباحث المتذوق يحس فى ذلك خروجا على نغمة البحر ولا نبوا عن موسيقاه !!

يقول كامل الشناوى فى المقطع الثانى من قصيدة (قلبى) (٣٣) :

كــــــيف يا قلبُ ترتضى　　طعنةَ الغـــدر فى خـــشـــوعْ
وتدارى جـــحـــــودَها　　فى رداءٍ من الـدمـــــــوعْ
لــستَ قلبى وإنمـــــــا　　خِنْجَـــرٌ أنتَ فى الضلوعْ

ويقول فى المقطع الرابع :

قــــدرٌ أحـــمقُ الخُطَا　　ســحـــقَتْ هامــتى خطاهْ

---

(٣١) شرح تحفة الخليل / ٢٥٤ .
(٣٢) راجع ص ٧٣ .
(٣٣) لا تكذبى / ٢١ .

دمــــعـــتى ذابَ جــــفنُهــــا   بســـمـــتى مـــا لهـــا شـــفـــاهْ
صـــحـــوةُ المـــوت مـــا أرى   أم أرى غــــفـــوةَ الحـــيـــــاهْ

وفى المقطع السادس :

أنـــا فـــى الـــظـــلّ أصـــطـــلـــى   لفـــحـــةَ النار والهـــجـــيـــرْ
وضـــــمــــيـــــرى يشـــدُّنـى   لِهَـــوًى مـــا لـه ضـــمـــيـــرْ
وإلـــــى أيـــــن ؟ لا تـــسَــــلْ   إننى أجـــهـلُ المـــصـــيـــرْ

أما باقى مقاطع القصيدة فالضرب فيها صحيح مثل العروض .

وقد فعل الشىء نفسه فاروق شوشة فى مقطع من قصيدته (أنا وأنت) التى زاوج فيها بين الخفيف التام والخفيف المجزوء [٣٤] ، فقد قال فى مقطع منها :

ذاكـــــــــرٌ أنت خـطـوتـيـن   يـــوم كـــنـــا كـــطـــائـــريـــنْ
نـــقـــطـــع الـــلـــيـــلَ بـــالـــمـــنـــى   نـلمس الفـــجْـــرَ باليـــديـنْ
وأنـــا أنـــت والـــهـــــــــــوى   قُـــبْـلَـةٌ بين عـــاشـــقـــيـنْ
إن تـكـن غـــــبـــتَ مـــــرةً   فـــــأنـا ذبتُ مـــــرتـيـنْ

وللعقاد قصيدة بعنوان (نابغ النظم والنظام) عدتها عشرون بيتًا [٣٥] منها :

رامَ فى حلبـــتَـــيْـــهـــمـــا   قـــصـــبًـــا كـــان لا يُرامْ
حـــبـــذا مـــحـــسنُ الفـــعـــا   لِ إذا أحــــســـنَ الـكـلامْ

وأخرى فى تكريم إبراهيم عامر باشا عدتها ستة وثلاثون بيتًا ختامها [٣٦] :

يـرتضى ســـعْـــيَك المَـلـيـ   ـكُ ويـرعـــاكَ ذو الجـــلالْ
وحـــــــواليـــــكَ دولـةٌ   من مُـــحِـــبِّـــيكَ لا تُدالْ
تـتـلـقَّـــاكَ نعـــمـــةٌ   أبدَ الدهر فى اقـــتـــبـالْ

(٣٤) لؤلؤة فى القلب / ٦٩ .
(٣٥) ديوان العقاد / ٨٠٥ .
(٣٦) السابق / ٦٣٤ .

وثالثة بعنوان (كوكب الشرق) فى ثلاثة وثلاثين بيتا ختامها [٣٧] :

لا تُجيبى أنا المجيب ولم أغلُ فى الثناءْ
أنت كالشمسِ لا تُعدُّ (م) دُ فى هذه السماءْ

ولإيليا أبى ماضى قصيدة من ثلاثين بيتا بعنوان (الشاعر والكأس) [٣٨] يقول فيها :

ماله الآنَ وحده ساكنَ العِرْق كالنيامْ
ساهرٌ غيرَ أنَّهُ خادرُ الروح والعظامْ
صامتٌ مثلُ كُتْبِهِ وكدنيا بلا أنامْ

كما فعلت ذلك نازك الملائكة ، إذ بنت إحدى قصائدها بحيث يكون الشطر الأول من البيت على الخفيف التام والثانى على الخفيف المجزوء مذيل الضرب فى بعض المقاطع ، تقول فيها [٣٩] :

يا ضبابا من الشذى الشفافِ يا جمالاً بلا حدودْ
يا رفيفا معطرًا فى ضفافِ ليس يدرى بها الوجودْ

وللشاعر العراقى جودت القزوينى قصيدة بعنوان (سرق الليل جفنه) [٤٠] يقول فى المقطع الثانى منها :

كل من عاش للهوى شربَ الذلَّ والهوانْ
فَهْوَ لا مربَعٌ له يحتويه ولا مكانْ
تَبغُه فوق وجهه يملأُ العينَ بالدخانْ
كتَمَ الصمتُ سرَّهُ فهو والصمتُ عاشقانْ

---

(٣٧) السابق / ٥١٨ .
(٣٨) ديوان أبى ماضى / ٦٩٠ .
(٣٩) ديوانها / ١ : ٣١٠ .
(٤٠) قصائد الزمن القديم / ٩٢ .

وقد استخدم العقاد العروض والضرب كليهما مذيلين ، ملتزما تشابه تقفية الأشطر الأولى ، فقال فى المقطع الثانى من قصيدة (نصيب الحى والميت) [٤١] :

أتبع الصَّحْبَ فى القبورْ ... ببكائى وما اهتديتْ
أنا لو دام لى الشعورْ ... بعد موتى لما بكيتْ
عالم كله غرورْ ... عشت ما عشت أو قضيتْ

وعلى الوتيرة نفسها يقول كامل الشناوى [٤٢] :

أنا عمرٌ بلا شبابْ ... وحياةٌ بلا ربيعْ
أشترى الحب بالعذاب ... أشتريه فمن يبيعْ ؟!!

وقد عكس الوضع صلاح عبد الصبور فى المقطع الثاني من قصيدة (الوافد الجديد) [٤٣] فاستخدم العروض مذيلة والضرب صحيحا ، فقال :

وأنا جاهدٌ لغوبْ ... أتهادَى إلى الأبَدْ
نحو قصرٍ من الرمالْ ... وقلاع من الزبَدْ

وكلها تنويعات على وتر الخفيف المجزوء ، فيها روعته وموسيقاه ، فضلا عن عدم تمسكها بالصور المتوارثة التى وردت له فى كتب العروضيين .

(جـ) الخفيف المشطور

لم يرد فى التراث العروضى ذكر لإتيان الخفيف مشطورا ، لكنى وجدت على محمود طه فى ختام قصيدته (ميلاد شاعر) [٤٤] يستخدم الخفيف مشطورا ، وأورد تسعة عشر شطرا قال فى أولها :

---

(٤١) ديوان العقاد / ٥٤١ .

(٤٢) لا تكذبى / ١٢٤ .

(٤٣) عمر من الحب / ٥٣ .

(٤٤) ديوانه / ١١ وقد سبقتنا إلى هذا الكشف نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر / ٧٦ .

ادخلوا الآن أيها المحسنونا
جنةً كنتمُ بها تُوعَدُونا
اجعلوها من البدائع زُونا
واملأُوها من الجمال فنونا

ثم يختم القصيدة بقوله :

أيها الشاعرُ اعتمدْ قيثارك واعزفِ الآنَ منشدا أشعارك
واجعل الحبَّ والجمالَ شعارك وادعُ ربا دعا الوجودَ وبارَك
فزها وازدهى بميلاد شاعر

وفى ديوان الأسمر قصيدة من واحد وثلاثين شطرا من الخفيف بعنوان (حياة أبى الهول) (٤٥) يقول فى أولها :

يا أبا الهولِ يا سليلَ الجبالِ
يا ربيبَ الدّهورِ يا بنَ الليالى
أنت أعجوبةُ العصورِ الخوالى
كم وصلْتَ الأجيالَ بالأجيالِ
وصحبتَ الزمانَ فى كل حالِ

وتلك - لعمرى - إضافة تحسب للشاعرين ، وحبذا لو ثبتها الشعراء بالصوغ على مثالها حتى تقر فى وجدان المستمع العربى للشعر .

---

(٤٥) ديوان الأسمر / ٧٩ .

١١ - السريع

يتكون هذا البحر فى صورته التامة - عند العروضيين - من (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) فى كل شطر . لكن الواقع الشعرى لا يقر انتهاء شطر أو بيت بمتحرك - فى غير عروض المتقارب والهزج - ومن ثم قرر العروضيون أنفسهم أن هذه الصورة المثالية ليست متحققة فى الواقع الشعرى [١] ، ولذا احتدم النقاش قديمًا وحديثًا حول التفعيلة الثالثة ، فيقول حازم القرطاجنى : « وتجزئته الصحيحة التى تشهد بها القوانين البلاغية : مستفعلن مستفعلن فاعلانْ ، نحو قول حسان:

ما هاج حسانَ ربوعُ المغانى (كذا) ومظعن الحى ومبنى الخيام

ودعوى العروضيين أن نظامه مأخوذ من دائرة المنسرح باطلة للوجوه التى تقدم ذكرها . وليس الجزء الواقع نهاية كلا الشطرين من هذا الوزن بمحذوف من غيره ، ولا مُغَيَّرٍ من سواه ، وإنما هو مركب من سبب خفيف ووتد مجموع متضاعف ... فالسبب الثقيل والوتد المفروق لا يقع فى نهاية جزء ، وإنما يقعان فى صدور الأجزاء وتضاعيفها » [٢] .

واختار بعض الباحثين المعاصرين أن تكون التفعيلة الأخيرة (فاعلن) لأنها تمثل الوزن الشائع من هذا البحر [٣] .

وهى وجهة نظر أكثر سدادًا وتوفيقًا مما اقترحه حازم ؛ لأن (فاعلانْ) لا تكون إلا فى ضرب صورة واحدة من صور السريع ، أما (فاعلن) فموجودة فى جميع أعاريضه صحيحة أو مزاحفة ، وكذلك جميع أضربه باستثناء (فاعلانْ) التى يمكن أن يقال : إنها (فاعلن) بعد أن لحقها التذييل فصارت (فاعلانْ) .

---

(١) انظر : حاشية الدمنهورى / ٥٥ ، ٥٦ .

(٢) منهاج البلغاء / ٢٣٦ والبيت فى ديوان حسان : ما هاج حسانَ رسومُ المقامْ .

(٣) موسيقى الشعر / ٩٠ ، والمرشد / ١ : ١٤٣ ، والعروض والقافية : دراسة ونقد / ١٥١ .

وعلى ذلك سندرس هذا البحر فنسم زحافه وعلله التى تلحق العروض والضرب على أنها لاحقة لـ (فاعلن) وليس (مفعولات) .

(أ) السريع التام

هو ، كما سبق أن قررنا ، ما تكون بيته من (مستفعلن مستفعلن فاعلن) فى كل شطر ، مع ملاحظة أن (مستفعلن) يعتريها من الزحافات ما يعتريها فى بحر الرجز من حذف الثانى الساكن فتصير (مُتَفْعِلُنْ) ، أو حذف الرابع الساكن فتصير (مُسْتَعِلُنْ) أو حذف الثانى والرابع كليهما فتصير (مُتَعِلُنْ) وإن كانت الصورة الثالثة نادرة الوقوع .

وللسريع التام - كما قرر العروضيون - خمس صور :

الصورة الأولى : يمثلها قول نزار قبانى تحت عنوان (زيتية العينين) [٤] ، وهى قصيدة عدتها واحد وعشرون بيتًا ، نهايتها :

من ألفِ عامٍ وأنا مُبْحِرٌ	ولم أصِلْ ولم يصِلْ زورقى
أمضى على زُمُرُّدٍ دافئ	يرهقُنى، فُديتَ يا مُرْهقى
وشوشَةُ البَحْرَاتِ مسموعةٌ	من خلْفِ خلْفِ الهُدُبِ المطْرِقِ
قَطْراتُ فيروزٍ على جبهتى	منك ، على شعْرِى ، على مَفْرِقِى
يا مطرَ العينين لا تنقطع	أنا حنينُ الطّيب للدَّوْرقِ
لا تنقطعْ ثانيةً إننى	جُوعُ الرُّبَى للأخضر المُونِقِ
يا مرفَأَ الفيروزِ يا مُتْعِبًا	سفينتى ؛ لابُدَّ أن نلتقى

وتقطيع البيت الأخير :

يا مرفألْ	فيروزيا	متعبَنْ	سفينتى	لابُدْدَأنْ	نلتقى
مستفعلن	مستفعلن	فاعلن	مُتَفْعِلن	مستفعلن	فاعلن

---

(٤) قالت لى السمراء / ٧٦ .

وبناء على ما سبق أن ارتضيناه نقرر أن العروض **صحيحة** ، وضربها **صحيح**.

وعلى هذه الصورة ورد قول علقمة ذى جدن الحميرى من قصيدة طولها ستة وعشرون بيتًا (٥) :

إن خَرَّقَ الدهرُ لنا جانبا ... سدُّوا الذى خرَّقه أو رقعْ

ننظر آثارَهُم كلما ... ينظرُها الناظرُ منّا خَشَعْ

يُعرفُ فى آثارهم أنهم ... أربابُ مُلْكٍ ليسَ بالمبتدع

وقول ابن سناء الملك (٦) يمدح أباه ، ويصف البستان الذى وهبه له ، ويشكره عليه ، وهى قصيدة تقع فى تسعة وخمسين بيتًا :

صدّوا فإنسانى إليهمْ صدِى ... وكم به للدمع من مورد

وريُّهُ فى وجْنةٍ ماؤها ... ملتهبٌ فى وسْطِ جمْرٍ ندِى

تكاثَرَ الدمعُ على مقلتى ... تكاثُرَ الهمِّ على حُسَّدى

أظن نومى مذ غدا ناحلا ... أتَتْ دموعُ العين كالعوَّد

نفى لىَ النومَ دموعٌ جرتْ ... فالطرف لم يرقَأْ ولم يرقُدِ

وله على الوزن نفسه قصيدة من خمسة وأربعين بيتًا يمدح فيها أخاه الملك الظاهر غازى (٧) ، وقصيدة يمدح بها الملك العزيز تقع فى أربعة وثلاثين بيتًا (٨)، وقصيدة أخرى فى مدحه أيضًا طولها ثلاثة وأربعون بيتًا (٩) ، وقصيدة أخيرة يمدح فيها الملك السابق ويهنئه بالقدوم من غزو بلاد الفرنج فى أربعة وثلاثين بيتًا يقول فى أولها (١٠) :

---

(٥) الجمهرة / ٢٥٧ .

(٦) ديوانه / ٦٨ .

(٧) السابق / ١٢٣ .

(٨) السابق / ١٢٦ .

(٩) السابق / ١٣٢ .

(١٠) السابق / ٢٩٤ .

قـــدمْتَ بالنصـــر وبالمـــغنم كـــذا قـــدومُ الملك الأكـــرم [١١]
ورحـــتَ بـــالـــنـــار إلـــى ظـــالـــم وعـــــدتَ بـالـنور إلـى مظـلـم
يا سطوةَ الله عـلـى كـــافـــرٍ ونعـــــمـــةَ الله على مُـــسْلِمِ

أما الشاعر نزار قباني فله على هذه الصورة - بالإضافة إلى القصيدة السابق ذكرها - عدة قصائد ، منها (على الغيم) [١٢] ، وطولها ثلاثة عشر بيتًا يقول في ختامها :

هل كـــان ينمـــو الوردُ في قِـمّـــتى لـو لـم تـهلّى أنتِ في مَلْعـــــبى
ومطلبى لديْكِ مـــا يطلبُ الْـــ ـعصفورُ عند الجدول المُعْشِبِ
وأنت لى مـــا العطرُ للوردة الـــ ـحـــمـــراءِ لا أكـــونُ إنْ تذهبى

وقصيدة (العين الخضراء) [١٣] التى تقع فى ثمانية عشر بيتًا ختامها :

عـــيناكِ يا دنيـــابلا آخـــرِ حـــدودُها دنيـــا بلا آخـــر
كـــســـرت آلاف النجـــومِ على درب ســـتـــجـــتـــازينه فكْرى [١٤]

وقصيدة (لو) [١٥] وهى أحد عشر بيتًا ختامها :

لو لم يكن مـــا كـــان لم ترتعِشْ لى ريشـــةٌ ، والشـــعـــرَ لم أقْـــرِضِ
وظل قلبى مـــوحـــشًـــا يابســـا لـم يعـــــرف الدفءَ ولم يَنْبِضِ

وقصيدة (طفلتها) [١٦] ، وهى أحد عشر بيتًا يقول فى ختامها :

عـــشـــرةُ أعـــوامٍ على حـــبـــهـــا كـــأنه فى الليلة البـــارحـــه

---

(١١) فى الديوان (كذاك) وقد حذفنا الكاف ليستقيم الوزن .
(١٢) طفولة نهد / ٣٧ .
(١٣) طفولة نهد / ٨٥ .
(١٤) العروض (فَعِلن) مخبونة فى هذا البيت فقط دون بقية الأعاريض .
(١٥) طفولة نهد / ٩ .
(١٦) السابق / ١١٠ .

ولم تزل صورتُها في دمى | غريقةً أنيقةً سابحه
أخذتُها مقبّلا باكيًا | أمّا بها من أمها رائحه !!؟

وقصيدة (خاتم الخطبة) (١٧) وتقع فى اثنين وعشرين بيتًا ، ختامها :

سبيّةَ الدينار سيرى إلى | شارِيكِ بالنقود والمخمَل
لم أتصوَّرْ أن يكون على الـ | يَدِ التى عبدتُها مقتلى (١٨)

و (الجورب المقطوع) (١٩) وهى مقطوعة من سبعة أبيات ختامها :

لا تأسفى عليه إنّى هنا | مَرْمَى شبابيكى على المغرب
أكَوِّمُ النجماتِ فى سلّتى | لم يتْعَبِ الجرحُ ولم أتْعَبِ

وأخيرا قصيدة (شمع) (٢٠) وتقع فى أربعة عشر بيتا ، ختامها :

تنقّلى قطعةَ صيفٍ على | وسائدٍ ممدودةِ الأذرُع
أثرْتِ لوحاتى على نفسها | وفَرَّ من تاريخه مخدعى
والتفتَ الليلُ بأعصابه | إلى إزارِ بعدُ لم يُنْزَعِ
أين يدى لا خبرٌ عن يدى | قبلَ سقوط الثلج كانت معى

ويقول صالح جودت فى (الثلاثية المقدسة) (٢١) :

من ساحة الإسراء فى المسْجدِ | من حَرَمِ القُدْس الطَّهُور النَّدِى
أسمع في ركن الأسى مريما | تهتف بالنجدةِ للسّيِّدِ
وأشهد الأعداءَ قد أحرقوا | ركنًا مشتْ فيه خُطَى أحمدِ
وأُبْصِرُ الأحجارَ محزونةً | تهتفُ وا قُدْسَاهُ يا معتدى

---

(١٧) قالت لى السمراء / ٩٢ .

(١٨) العروض (فَعِلن) فى هذا البيت فقط !!

(١٩) قصائد / ٨٩ .

(٢٠) السابق / ١٣٨ .

(٢١) الله والنيل والحب / ٩ .

الصورة الثانية : يمثلها قول أمير الشعراء أحمد شوقى (٢٢) :

أذعنَ للحسن عصىُّ العنانْ … وحاولتْ عيناك أمرا فكان

يعيش جفناك لِبَثّ المنى … أو الأسى فى قلب راجٍ وعان

يا مسرفًا فى التيه ما ينتهى … أخافُ أن يَفْنَى علينَا الزمان

ويا كثيرَ الدّلِّ فى عزّةٍ … لا تنسَ لى عزى قُبَيْلَ الهوان

ويا شديد العُجْبِ مهلا فما … مِنْ مُنْكِرٍ أنك زَيْنُ الحسان

وتقطيع البيت الأول :

أذعَنَلِلْ حُسْنِعَصىْ يُلْعنان … وحاولتْ عيناك أم رَنْ فكان

مستعلن مستعلن فاعلانْ … متفعلن مستفعلن فاعلانْ

العروض **صحيحة** على الرغم مما بها ، لأن ذلك بسبب التصريع ، ويؤكد ذلك ما بعده من أبيات . أما الضرب فزيد فى آخره ساكن، وزيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع سبق أن أسماه العروضيون بالتذييل ، فالضرب على ذلك **مذيل** .

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة للمهلهل بن ربيعة فى سبعة وثلاثين بيتًا أولها (٢٣) :

جارتْ بنو بكرٍ ولم يعدلوا … والمرءُ قد يعرفُ قَصْدَ الطريقْ

حلَّتْ ركابُ البغى فى وائلٍ … فى رَهْطِ جسَّاسٍ ثقالَ الوثوق

يا أيها الجانى على قومه … جنايةً ليس لها بالمطيق

جنايةَ لم يدر ما كُنْهُها … جانٍ، ولم يصبح لها بالخليق

وقول حسان بن ثابت من قصيدة فى واحد وعشرين بيتًا (٢٤) :

ما هاج حسانَ رسومُ المقام … ومظعنُ الحىِّ ومبنَى الخيامْ

---

(٢٢) الشوقيات / ٢ : ١٤٠ .

(٢٣) الجمهرة / ٢٠٧ .

(٢٤) ديوان سيدنا حسان / ١٠٠ .

والنُّؤْىُ قـــد هدَّمَ أعـــضــاده		تقـــادُمُ العـــهــد بوادِ تهـــام
قـــد أدرك الواشـــون مـــا حـــاولوا		فـالحـبلُ من شـعـثـاءَ واهى الزمـام
جنيّـــة أرقنى طيـــفـــهـــا		تذهب صـبـحـا وتُرى فى المنام

أمـا ابن سناء الملك فله على هذه الصورة أربع قصائد ، متوسط أطوالها خمسون بيتا ، يقول فى الأولى (٢٥) :

أمـــوردٌ يـا نـاظرى أم وَرِيدُ		فكن شـهـيـدا إن نومِى شـهـيـدْ
قـــد قُـــتِلَ النوم وعـــاش الأسى		وزلّ بل زال عـمـادُ العـمـيـد

ويقول في الثانية (٢٦) :

لشـام للإسـلام دارُ القـرار		وكـان من قـبل طريقَ الفـرارْ
وكـان فى ظلمـةِ ليلِ دَجَتْ		فـجـاء عـثـمـان مـعًـا والنهـار

ويقول فى الثالثة (٢٧) :

مـا ضـرَّ من أهدى إلىّ الخـيـالْ		لو انه أهدى إلىَّ الخـيـالْ
فـهـل ترانى كنتُ إلا كـمـن		آل إلى أن عـادَ يـرويه آل

ويقول فى الرابعة (٢٨) :

قـارنهـا الدمعُ فـبئس القـرين		وربمـا قلتُ فنعم المـعـينْ
وحـسـبُ من يعـشقُ هُونـا بأن		ينتظرَ العـونَ بمـاء مـهـين

ولإيليا أبى ماضى ثلاث قصائد فى ديوانه على هذه الصورة ، الأولى بعنوان (كـمنجـة الشـوا) (٢٩) وطولها ثمانية وعشرون بيتًا ، والثانية بعنوان (عبد الله

(٢٥) ديوان ابن سناء / ٦٤ .
(٢٦) السابق / ١٣٢ .
(٢٧) السابق / ٢٢٧ .
(٢٨) السابق / ٣٢٥ .
(٢٩) ديوان أبى ماضى / ٦٨٨ .

البستانى) [٣٠] وعدتها خمسة وأربعون بيتا ، والثالثة بعنوان (أفاتحة أم ختام)[٣١] وتقع فى اثنين وعشرين بيتا . يقول عن عبد الله البستانى :

يا نائمًا أغْفَى عن الترَّهاتْ ... إنى وجدتُ الموتَ فى الترَّهاتْ
آلان مضى الشئُ تقول : انقضى ... إذن فمنْ أين تجئ الحياة ؟
أليس دنيا الصَّحْو دنيا الكرى ... ومثلُ ظلِّ العيش ظلُّ الممات ؟
تُقسِّم الأشياءَ أفهامُنا ... وليست النخلةُ إلا النواة !!
وفى الغد الأمسُ ولكننا ... للجهل قلنا : الدهرُ ماضٍ وآت
بعض الرَّدَى فيه نجاةُ الفتى ... وربما كان الردَى فى النجاة !!

أما نزار قبانى فله اثنا عشر بيتا تحت عنوان (رسالة حب صغيرة) [٣٢] ، يقول فى ختامها :

دعى حكايا الناس لن تُصبحى ... كبيرةً إلا بحُبِّى الكبيرْ
ماذا تصيرُ الأرضُ لو لم نكن ... لو لم تكن عينَاك ماذا تصير ؟

وله قصيدة أخرى فى ثلاثة عشر بيتا تحت عنوان (العقدة الخضراء) [٣٣] يقول فيها :

يا رحلةَ فى الطِّيب لا تنتهى ... قرارُها الموعودُ أنْ لا قرارْ
ويا قلوعَ الصحو منشورةً ... أخجلتِ بالخفق غرورَ البحار
يصفِّقُ الشباكُ شباكُنا ... إذا تمُرِّينَ ويسْعَى الستار
وتنهضُ التلَّةُ ترنُو إلى ... عُشٍّ عصافيرَ مع الصيفِ طار

---

(٣٠) السابق / ٢٢٦ .
(٣١) السابق / ٦٩٢ .
(٣٢) قصائد / ٥ .
(٣٣) السابق / ٣٠ .

وثالثة فى خمسة عشر بيتًا بعنوان (غرفتهـا) [٣٤] يقول فيها :

شـقـراءُ يا فـرحـةَ عِـشـريننا ونكهـةَ الزقّ وهَزْجَ الفـراشْ
شـقـراءُ يا يومًـا على المنحنَى طاشَ بـه ثغـرى وثغـرك طاش
نمشى فـينـدَى العشبُ من تحتنا وفـوقنا للياسـمين اعتـراش

بيد أن الشاعر فى هذه القصيدة أتى بالعروض (فعلن) مخبونة فى البيتين الرابع والعاشر حيث يقول :

وثـديـك الفُـلِّىُّ كَـوْمُ سَنَا يغـمى على البيـاض منه القمـاش
....
تظل إمـا جـئت الْثَـمُـهـا تهـفـو إلى منبـتـهـا فى ارتعـاش

وللحسانى عبد الله قصيدتان على هذه الصورة ، الأولى بعنوان (كلام مرهق فى أمسية حزينة) [٣٥] وعدتها ثلاثة وعشرون بيتا، والثانية بعنوان (عالمان) [٣٦] وتقع فى سبعة عشر بيتا ، يقول فيها :

مـاذا وراء الهـدْبِ يا دمـعـةً رقـراقـةً ؟ مـاذا وراءَ الجـفـونْ ؟
عـيناك تنسـابان نحـو الثـرى لا تَشْـغَلى عـينيك بالضـاحكين
لن تُبْـصـرى حـولَكِ إلا دُمى صَـخَّـابةً ، إلا بقـايا عـيـون
فـابقَـىْ كـمـا أنتِ ولا تنزلى لا تُصـبْـحى يا بِدْعُ كـالآخـرين
إنك روحٌ فـرّ من سـجـنهِ فـلا تعـودى بعـدُ روحًـا سـجـين

وبهذه النماذج المتعددة من تلك الصورة نرد على من قال إن « هذا الوزن من الأبحر المتحاماة ، لأن آخر أجزائه ثقيل جدًا ، ودندنته أشبه شىء بدندنة القدح

---

(٣٤) قالت لى السمـراء / ٧١ .
(٣٥) عفت سكون النار/ ٥٠ .
(٣٦) السابق / ٥٥ .

من القرع تضربه مكفأ على الماء . ولذلك فالناظم فيه يحتاج إلى البطء والتأنى ، وقد يوقعه هذا فى التكلف والتقعر إن لم يلائم بين أغراضه ونغماته » (٣٧) .

الصورة الثالثة : يمثلها قول أبى قيس بن الأسلت من قصيدة فى واحد وعشرين بيتًا (٣٨) :

قــالتْ ، ولم تـقـصـدْ لِقِـيل الخنا :	مــهــلا فــقــد أبلغت أســمــاعى
أنكـرتُه حــتى توســمــتُــه	والحـــرب غُــولٌ ذاتُ أوجـــاع
من يَذُقِ الحــربَ يجـدْ طعــمــهــا	مُـــرًا وتتـــركُـــهُ بجــعــجــاع

وتقطيع البيت الأول :

قالتْ ولم تقصدْ لقيـ لِـلْـخَـنـا	مهلن فقد أبلـغْـتَ أس مـــاعـى
مستفعلن مستفعلن فــاعلن	مستفعلن مستفعلن فاعلْ أو (فَعْلُنْ)

العروض **صحيحة** . أما الضرب فحذف منه ساكن الوتد المجموع وسكن ما قبله، وهو ما سبق أى سمى **بالقطع** ، فالضرب **مقطوع** .

وعلى هذه الصورة وردت لابن سناء الملك ثلاث قصائد ، طول الأولى خمسة وستون بيتًا (٣٩) ، وطول الثانية ثلاثة عشر بيتًا (٤٠) ، وتقع الثالثة فى خمسة وعشرين بيتًا (٤١) .

يقول فى القصيدة الثانية :

يـا مَنْ تـجـنُـيـــهِ جـنـايـاتُ	حـــيـــاةُ عـــشـــاقِكَ لو مـــاتوا
راحـــوا كـــمـــا جـــاءوا بلا طائلِ	وأصــبــحُـوا فــيك كــمــا باتوا
قـــد عكفُـــوا فـــيك علي جَـــهلهم	كـــأنكَ الـعُـــــزَّى أو الـلاتُ

(٣٧) المرشد / ١ : ١٤٥ .
(٣٨) الجمهرة/ ٢٣٤ .
(٣٩) ديوانه / ٢٩٧ .
(٤٠) السابق/ ٣٧٠ .
(٤١) السابق / ٣٩٧ .

أما إيليا أبو ماضى فيقول تحت عنوان (الغابة المفقودة) (٤٢) وهى قصيدة فى أربعين بيتًا :

جنةُ أحـــلامى وأحـــلامِـــهـــا ... ودارُ حـــبِّى وتصـــابيـــهـــا

نبكى من اليـأس على شـوكـهـا ... وكـــان يُدْمـــينى ويُدْمـــيـــهـــا

كـــانت تـغطِّينا بأوراقـــهـــا ... فـــصـــارت الدُّورُ تغطِّيـــهـــا

وله قصيدة طويلة بعنوان (الأسطورة الأزلية) (٤٣) طولها سبعة وثلاثون ومائة بيت ، استخدم فيها الصور الثلاث السابقة ، بتعدد الشخصيات المتحدثة فى القصيدة ، حتى وصل إلى الخاتمة فسار على نظام يقرب من الموشحات ، وأتى بالعروض والضرب كليهما مذيلين ، حيث قال :

هم حـــدَّدُوا القـــبحَ فكان الجـــمـــالْ ... وعـــرَّفُـــوا الخـــيـــر فكان الصـــلاحْ

وليس من نـقصٍ ولا من كـــمـــالْ ... فـالشـوكُ فى التـحـقـيق مثلُ الأقاحْ

وذرة الرمل ككُلِّ الجـــبـــالْ ... وكـــالذى عَـــزَّ الذى هانا

وقد فعل الشىء نفسه فى قصيدته (يا نفس) (٤٤) حيث سار على نظام الموشحات ، واستخدم التذييل فى عروض المطلع الذى جعل قافيته قفلا لكل المقاطع ، على حين ترك الضرب صحيحا . أما فى المقطعين : الثالث والرابع فاستخدم التذييل فى العروض والضرب كليهما . يقول فى المقطع الثالث :

وســرتُ في الروضـةِ شاع الجـمـالْ ... فـيـهـا ، وشـاعَ الحبُّ بين الطيـورْ

الطلُّ فـيـهـا كـدمــوع الدلالْ ... والشـوكُ فـيـهـا كـحـديث الغـرور

مـشَـيْتُ فى أرجـائها كـالخـيـالْ ... يطوفُ فى الظلمـاءِ بينَ القـبـور

كـأنمـا لا وَرْدَ فى اليـاسـمـينْ ... كـأنمـا لا عـطرَ فى الآسِ

وَيْحَكِ لا فى عـزلتى تطرَبينْ ... ولا إذا كـنـتُ مـع الـنـاسِ

---

(٤٢) ديوان أبى ماضى / ٨٢١ .

(٤٣) السابق / ٨٤٩ .

(٤٤) السابق / ٤٩٣ .

وللعقاد ثلاث مقطوعات من الصورة الثالثة ؛ الأولى (إلى مهرجان السودان)[٤٥] والثانية (من تكون ومن لا تكون) [٤٦] والثالثة (ناسخ النور) [٤٧] .

يقول فى ختام الأولى :

فإن أكن أوفدتُ شعرى لكم — فذاك عندى خيرُ إيفادِ
إلى اللقاء المرتجَى في غدٍ — تحيَّتى للحفل والنادى

كما أن لناجى مقطوعة على هذه الصورة يقول فيها [٤٨] :

أصبحتُ من يأسى لَوَ انَّ الردى — يهتف بى صحتُ به : هيَّا
هيا فما فى الأرض لى مَطْمَعٌ — ولا أرَى لى بعدها شَيئًا
ماذا بقائى ها هنا بعدما — نفضْتُ منه اليومَ كفَّيَّا
أهربُ من يأسى لكأسى التى — أدفنُ فيها أملى الحيَّا
يا أيُّها الهاربُ من جنتى — تعالَ أو هاتِ جناحَيَّا
نبكى شبابَيْنا ونبكى المنى — وترتمى بين ذراعَيَّا

وله قطعة أخرى بعنوان (المنسى) [٤٩] فى ثمانية أبيات ، وقصيدة بعنوان (شكر واعتذار) [٥٠] فى خمسة عشر بيتًا .

أما نِزار قبانى فما أكثر قصائده التى نسجت على هذه الصورة ، منها (أنا محرومة) [٥١] وهى فى تسعة أبيات ختامها :

قوافلُ الأقمار من رسمه — وما تَبَقَّى كلُّه رسْمى
وقبلنا لا شالَ شالٌ ولا — أدركَ خَصْرٌ نعمةَ الضمِّ
من فضلنا من بعض أفضالنا — أنا اخترعْنا عالَمَ الحُلْمِ

---

(٤٥) ديوان العقاد / ٧٠٧ .
(٤٦) السابق / ٤١١ .
(٤٧) السابق / ٤٥٢ .
(٤٨) ديوان ناجى / ١٤٣ .
(٤٩) السابق / ١٨ .
(٥٠) السابق / ٢٠١ .
(٥١) قالت لى السمراء / ٦٠ .

ومنها (كم الدانتيل) (٥٢) البالغة خمسة عشر بيتًا ختامها :

لنا بظلّ الظلِّ فسقيّة ... وألف ميعادٍ لنا أولْ
يا روعة الروعة يا كمَّها ... يا مخملاً صلًّى على مُخملْ

ومنها (المدخنة الجميلة) (٥٣) الواقعة فى عشرين بيتا ختامها :

صغيرةٌ أنت علامَ الأسى ... والأرضُ موسيقى وأنوارُ
النارُ فى يمناك مشبوبةٌ ... والوعدُ فى عينيك أطوارُ
لا تُؤمَنُ العيونُ إن سالَمَتْ ... صحْوُ العيون الخضرِ أمطارُ
تلك اللفافاتُ التى أُفْنِيتْ ... خواطرٌ تُفْنَى وافكارُ
إن أطفأتْها الريحُ لا تقْلَقى ... أنا لها الكبريتُ والنارُ

ومنها (بيت) (٥٤) وهى فى ستة أبيات أولها :

قالت حرامٌ أن يكون لنا ... على أراجيح الضيا بيتُ ؟
يغسُل البريقُ شباكَهُ ... وسقفُهُ طرَّزَهُ النبْتُ

مع ملاحظة خبن عروض البيت الأول ، وقد وقع الشاعر فى ذلك كثيرًا فى أمثلة سبق التنبيه عليها !!

ومنها (نار) (٥٥) البالغة أحد عشر بيتًا ، التى يقول فى أولها :

أحبُّها أقْوَى من النارِ ... أشدَّ من عويل إعصار
أقسى من الشتاء حبِّى لها ... فسيا لها من دَفْق أمطارى
لو مرّ تفكيرى على صدرها ... حرقتُها حَرْقًا بأفكارى

---

(٥٢) قصائد / ٣٠ .
(٥٣) السابق / ٦٧ .
(٥٤) طفولة نهد/ ٤٤ .
(٥٥) السابق / ١٢٣ .

وقد حدث الخبن فى عروض البيت العاشر حيث يقول :

مــا دمت لى ســرُّ المــســاءِ مــعى ... وهذه الأقـــمـــار أقـــمـــارى

وللحسانى عبد الله قصيدة تحت عنوان (عـودة) [٥٦] فى اثنى عشـر بيتًا يقول منها :

عــفتُ ســلامًــا هامــدًا فى دمى ... عـــفتُ سكونَ النار فى الزنْدِ
ســئـمــتُنى مــعــتــزلا طيــبًــا ... أقْبحْ بهــا من طِيــبَــةٍ تُرْدِى
فــإن خــيــرًا مطبــقًــا ثغــرَهُ ... شـــرٌّ من الشـــرِّ الذى يُبْــدِى
فــاطرُقْ علىَّ البــابَ يا عــابرًا ... بالبـــابِ، إنى ها هنا وحـــدى
قــد شــاهت الجــدرانُ فى ناظرى ... كــشَــوْهَةِ الإيغــالِ فى الصَّــدِّ
الصـــمتُ من حــولى وفى باطنى ... صـــمتُ دفـــينٍ قــرَّ فى لَحْــدِ

الصورة الرابعة : يمثلها قول ابن عبد ربه [٥٧] : .

شـــمسٌ تجلَّتْ تحت ثوب ظُلَمْ ... سـقــيـمــة الطرف بغــيــر سَــقَمْ
ضــاقتْ علىَّ الأرض مُــذْ صَــرَمَتْ ... حــبلِى فــمــا فــيــهــا مكانُ قــدَمْ
شـــمسٌ وأقـــمـــارٌ تطوف بهـــا ... طَوْفَ النصـــارى حــول بيت صنم
(النشـــر مـــسكٌ والوجـــوهُ دنا ... نيـــر وأطراف الأكُفِّ عَـنَـمْ)

والبيت الأخير مضمن ، وهو شاهد العروضيين على هذه الصورة ، وهو للمرقش الأكبر من قصيدة سنتناولها بعد قليل بالدراسة .

وتقطيع البيت الأول :

شمسن تجل	لَتْتَحْتَثَوْ	بِظُلَمْ	سقيمَتُط	طَرْفِبِغَى	رِسَقمْ
مستفعلن	مستفعلن	فعلن	مُتَفْعِلُنْ	مستعلن	فعلن

---

(٥٦) عفت سكون النار / ٣٩ .
(٥٧) العقد الفريد / ٦ : ٢٧٦ .

العروض **مخبونة** ، وضربها **مخبون** مثلها .

الصورة الخامسة : يمثلها قول ابن عبد ربه أيضًا ، والبيت الأخير تضمين[٥٨] :

انت بمـــا فى نفـــســـه أعلَمْ	فــاحكم بمـــا احـبـبتَ ان تحكُمْ
الحــاظُهُ فى الحبُّ قـــد هتكَتْ	مكتـــومَــــهُ ، والحبُّ لا يُكتَمْ
يا مــقلةً وحــشــيــةً قـتلَتْ	نفــســًــا بلا نفسٍ ولم تَظلِمْ
قــالتْ تسليتَ فـــقلتُ لهـــا	مـــا بالُ قلبى هائمٌ مــغــرَمْ
(يا أيهـــا الزارى على عُــمَــرٍ	قــد قلتَ فـيــه غـيـرَ مــا تَعلَمْ)

وتقطيع البيت الأخير :

يا أيْيـهــز زارى عــلا عــمــرن	قد قلتفى هِغَـيْـرَمَـا تــعــلــم
مـستـفـعلن مستفعلن فــعــلن	مستفعلن مُـتَـفْـعِلُن فـــاعلْ

فالعروض **مخبونة** ، والضرب **مقطوع** .

ولكن الملاحظ أن ما ورد من أشعار على الصورتين السابقتين - على قلة ما ورد منهما - يتم الجمع فيه بين الضربين فى قصيدة واحدة ، مما يعنى عدم التمييز بينهما . يقول عدى بن زيد[٥٩] :

تعـــرفُ امسِ من لمـــيسَ الطَّلَلْ		مـــثل الكتــاب الدارسِ الأحْــوَلْ (٦٠)
انعِمْ صـبـــاحًــا عَلْقَمَ بْنَ عَــدِ	(م)	يُّ أثـويْـتَ الـيــــــومَ ام تـرحَـلْ
قـــد رحلَ الفـــتـيـــان عَــيْـرَهمُ		والـلحمُ بـالـغـــيطان لم يُنْشَل
إذ هـى تـســـبى الناظرين وتجْـ		ـلو واضـحًــا كـالأُقْـحـوانِ رَتِل
عـذبًا كـمـــا ذقت الجنىَّ من التُّـ	(م)	ـفـاح مـــســقـيًـا ببـردِ الطَّل

---

(٥٨) السابق / ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

(٥٩) الأغانى / ٢ : ١٥٣ ، ١٥٤ .

(٦٠) كذا ، وتكون العروض (فاعلن) ، وأظن الصدر : تعرف أمس من لميس طلل ، فجميع الأعاريض وردت فى المقطوعة على (فعلن) .

وجيمع الأضرب على (فاعلْ) مقطوعة ، إلا ضرب البيت الرابع فجاء على (فعلن) مخبونا .

ومما ينسب إلى طرفة بن العبد (٦١) :

لو كـــان فى أمـــلاكِنا ملكٌ	يعـصِـرُ فـينا كـالذى تعْـصِـرْ
لاجـتـبتُ صـحنَى العـراقِ على	حـرفٍ أمُـونٍ دَفُّـهـا أزْوَرْ
مـتّـعَنى يومَ الرحـيل بهـا	فـرعٌ تنقّـاهُ القـداحُ يَسَـرْ

فضربا البيتين الأولين مقطوعان ، وضرب الثالث مخبون .

ولعل هذا ما دفع بعض العروضيين إلى إجازة الجمع بين الضربين السابقين فى قصيدة واحدة . يقول الدمنهورى :

« وقد أثبت بعضهم للعروض الثانية (فعلن) ضربًا أصلم (فاعلْ أو فعْلن) ، وعليه مشى كثير من العروضيين ، ونقل عن الخليل ، بل نقله بعضهم عن الجمهور ، وقال إنه الراجح ، وذهب بعضهم إلى أنه نفس ضربها المكشوف المخبول المنقول إلى (فَعِلن) بتحريك العين ، لكنه زوحف بالإضمار فصار (فَعْلن) بتسكين العين ، فليس ضربًا آخر » (٦٢) .

ولابد أن نقرر هنا أن الصورتين الرابعة والخامسة من السريع لا تكادان تفترقان عن صورتى الكامل حين ترد عروضه حذاء وضربه أحذ فقط أو أحذ مضمرًا ، خاصة حين يدخل الإضمار تفعيلات الكامل ، فحين يقول الشاعر فتحى سعيد (٦٣) :

أبكيكَ حـتى آخـرِ الأبَدِ	يـا والـداً أغـلـى مـن الـولَـدِ

---

(٦١) رسالة الغفران / ٢٥٣ .

(٦٢) حاشية الدمنهورى / ٥٥ ، وانظر : العمدة / ١ : ١٧٢ ، ١٧٣ ، ونهاية الراغب / ٢٦٠ - ٢٦٣، ومحيط الدائرة / ٨٠ .

(٦٣) مسافر إلى الأبد / ٢٠ .

وهى قصيدة من الكامل الأحذ العروض والضرب كليهما ، يمكننا أن نقطع البيت السابق على الصورة الرابعة من السريع دون أن نحس بالفارق . وحين يقول نزار قبانى (٦٤) :

عـــيناك نيـــســـــانان كـــيف أنا   أغـــتـــالُ فى عـــينَيْك نيـــســـــانا

وهى من الكامل الأحذ العروض وضربه أحذ مضمر ، يمكننا أن نقطع البيت على الصورة الخامسة من السريع ، بيد أن تفعيلتى السريع الأوليين من كل شطر تتعرضان لزحافات لا تتعرض لها تفعيلتا الكامل ، وهذا يعطى فرقًا واضحًا فى إيقاع البحرين تميزه الأذن الجيدة المدربة .

ولعل هذا هو السر الذى يفسر لنا ذلك الخلط الكبير الذى وقع في قصيدة المُرَقّش الأكبر التى يتخذ العروضيون بعض أبياتها شاهدا على الصورتين كلتيهما(٦٥) ، فالقصيدة تقع فى خمسة وثلاثين بيتًا التزم فى عروضها جميعها الخبن فجاءت على (فَعِلن) . أما الضرب فورد فى الأبيات : ٢ - ٦ - ٩ - ١١ - ١٢ - ١٤ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٤ - ٢٩ - ٣١ - ٣٣ - ٣٥ مماثلا للعروض ، أى مخبونا على (فَعِلُنْ) ، وفى بقية الأبيات مقطوعا أى (فاعلْ) أو (فَعْلن) ، وهذا يعنى أن الضرب المخبون ورد أربع عشرة مرة ، فى حين ورد المقطوع إحدى وعشرين مرة(٦٦) .

والأعجب من ذلك أن بعض التفعيلات وردت أحيانا محركة الثانى ، مما يؤيد ما سبق أن قلناه من انجذاب الشاعر فى هاتين الصورتين إلى بحر الكامل ، يقول فى البيت الثامن عشر :

مـــــا ذنبُـنا فى أن غَــــزا ملكٌ   من آل جـــــفنةَ حـــازمٌ مُـــرْغَمْ

---

(٦٤) الرسم بالكلمات / ٥٠ .

(٦٥) انظر : المفضليات / ٢ : ١٨ .

(٦٦) انظر : موسيقى الشعر / ٩٣ ، ٩٤ ، وشرح تحفة الخليل / ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

وفى البيت الحادى والعشرين :

بِيضٌ مصاليتٌ وجوهُهُمُ   ليستْ مياهُ بحارِهِمْ بعَمَمْ

وفى البيت الأخير :

والعدْوَ بين المجلسَيْن إذا   وَلَّى العشىُّ وقد تَنَادَى العَمْ

فالتفعيلات الثانية من الشطر الثانى فى الأبيات السابقة محركة الثانى ، أى (متفاعلن) !!

وقد ذكر الأستاذ عبد الحميد الراضى أنّ هناك لامية للأعشى تقع فى تسعة وثلاثين بيتا على وزن قصيدة المرقش ، جمع فيها بين الضربين كما فعل المرقش تماما ، قال فى أولها :

أقْصِرْ فكلُّ طالبٍ سيملْ   إن لم يكنْ على الحبيب عَوَلْ

فهو يقولُ للسفيهِ إذا   آمرهُ فى بعضِ ما يفعَلْ

جهلٌ طلابُ الغانياتِ وقد   يكونُ لهوٌ همُّهُ وغَزَلْ

وتعجب أن لم تكن قصيدة الأعشى هذه موضع اهتمام من العروضيين ، كما كانت قصيدة المرقش (٦٧) !!

وهذا الخلط بين الكامل والسريع جعل بعض الباحثين يقول : « وعندى أن وزن المرقش ليس من السريع ، كما زعم ابن عبد ربه ، ولكنه شىء وسط بين الكامل الأحذ والسريع الذى دخلته العلل » (٦٨) ، لكن مثل هذا القول غير جائز فى مثل هذا الباب إذا أردنا الفصل والتحديد بدقة ، والأقرب إلى منطق الأمور هو ما سبق تقريره من جواز تبادل الضربين فى السريع ، وبذا تكون الصورتان : الرابعة والخامسة صورة واحدة ، ويكون تحريك الثانى فى الأبيات التى ذكرناها نوعا من الانجذاب التلقائى إلى موسيقى بحر الكامل دونما وعى من الشاعر

---

(٦٧) شرح تحفة الخليل / ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، وانظر : ديوان الأعشى / ٣٢٥ .

(٦٨) المرشد / ١ : ٧٨ .

ومن أغرب النماذج التى عثرت عليها للسريع أن ترد العروض صحيحة (فاعلن) وضربها محذوف الوتد المجموع (أحذ) ، ثم لحقه التذييل بعد الحذذ فيصير (فالْ) أو (فَعْلْ) . وعلى هذه الصورة ورد قول محمد بن الأشعث فى جارية ابن رامين ، وقيل إن الشعر لإسماعيل بن عمار الأسدى (٦٩) :

أيةُ حالٍ يا بْنَ رامينْ	حال المحبين المساكينْ
تركتَهم موتى وما مُوِّتوا	قد جُرِّعُوا منك الأمَرَّينْ
وسرت فى ركبٍ على طِيَّةٍ	ركبِ تهامٍ ويمانين
يا راعيَ الذَّوْدِ لقد رُعْتَنا	وَيْلَكَ من رَوْعِ المحبين
فرَّقت جمعا لا يرَى مثلَهم	فجَعتَهم بالرَّبْرَبِ العِين

وهى أبيات مفردة فى بابها ، مما يشجع الباحث على القول بأن الشاعر قالها مطلقة ، خاصة إذا عرفنا أن الشاعر كان يغنيها ، والقافية المطلقة أيسر فى الغناء من المقيدة المنتهية بساكنين ، وإن كان الإطلاق سيجر إلى بعض الضرورات ككسر النون فى (الأمرّين) و (المحبين) و (يمانين) ، وذلك أمر يرد فى الشعر القديم كثيرا ، بل وردت بعض الألفاظ السابقة فى قصيدة طويلة لإسماعيل بن عمار الأسدى ، أولها (٧٠) :

هل من شفاء لقلب لَجَّ محزونِ	صَبًا ، وصبٌّ إلى رِيم ابنِ رامينِ

وفيها يقول :

يُغَنِّيانِ ابنَ رامين ضحاءهما	بالمسجحىِّ وتشبيب المحبينِ
فما دعوت به من عيش مملكةٍ	ولم نعشْ يومَنا عيشَ المساكينِ

من هذا المنطلق يكون ضبط المحقق (٧١) للأبيات السابقة بالتسكين ضبطا

---

(٦٩) الأغانى / ١٥ : ٦٨ ، وانظر ص ٥٦ حيث وردت بتغيير يسير .

(٧٠) الأغانى / ١٥ : ٦١ ، ٦٢ .

(٧١) الأستاذ المحقق العلامة / عبد السلام هارون .

غير دقيق ، فالقوافى مطلقة ، والأبيات من الصورة الثالثة من السريع التى عروضها صحيحة (فاعلن) وضربها مقطوع (فاعلْ) ، وليست من السريع النادر كما يوحى بذلك ضبطها !!

ولعلنا بعد هذه الجولة الطويلة مع بحر السريع فى شعر القدامى والمعاصرين قد رددنا بأسلوب غير مباشر على ما قال به أستاذنا المرحوم الدكتور أنيس - أحسن الله مثواه - من أن ما روى من السريع فى الشعر القديم قليل ، وأنه قد قلت نسبة شيوعه فى شعرنا العصرى وأصبح شعراؤنا ينفرون منه ومن موسيقاه، وأنه سينقرض مع الزمن، وأن مانظمه بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل على هذا الوزن إنما كان تقليدا لقصائد قديمة أعجبوا بها فنسجوا على منوالها رغبة فى التنويع ، لا حبا فى الوزن نفسه ، ولعلهم قد وجدوا فى هذا جهدا وعنتا (٧٢)، وأنه لا يكاد يعثر على قصائد محدثة من الضرب الثالث (فاعِلْ أو فَعْلُنْ) (٧٣) .

والعودة إلى مناقشة هذه التعميمات ضرب من تحصيل الحاصل ، فقد أثبتت القصائد التى رصدناها فيما سبق وذكرنا مصادرها ، خطأ كل هذه التصورات عن القدماء والمحدثين من الشعراء على حد سواء .

ويكفى أن نقدم عرضا لما ورد من السريع فى ديوان اثنين من أرق الشعراء الذين يعرفهم هذا الجيل ويشهد لهم بالعذوبة والإنسيابية والبعد عن التكلف ، وقابلية شعرهما للغناء ، وهما الشاعران : إبراهيم ناجى ، وعلى محمود طه .

ففى ديوان ناجى نجد القصائد والمقطوعات الآتية من السريع :

صفحة ١٨ قصيدة بعنوان (المنسى) فى ٨ أبيات .

صفحة ٢٠ قصيدة بعنوان (الحياة) فى ٢٦ بيتا .

صفحة ١٢٢ قصيدة بعنوان (أنوار) فى ١١ بيتا .

---

(٧٢) موسيقى الشعر / ٩٠ .

(٧٣) السابق / ٩١ .

صفحة ١٤٣ المقطع الأول من (يأس على كأس) فى ٦ أبيات .

صفحة ١٥٧ بيتان .

صفحة ١٧٣ : ١١ رباعية .

صفحة ١٧٥ قصيدة فى (رثاء الهمشرى) فى ١٥ بيتا .

صفحة ١٩٠ قصيدة فى ١٧ بيتا .

صفحة ٢٠١ قصيدة فى ١٥ بيتا .

صفحة ٢١١ بيتان .

صفحة ٣٦٠ قصيدة بعنوان (وحيد) فى ٢٨ بيتا .

صفحة ٢٦٣ قصيدة بعنوان (أطلال) فى ١٣ بيتا .

صفحة ٢٦٨ قصيدة بعنوان (القمـة) فى ٢٧ بيتا .

صفحة ٣٠٣: ٧٧ رباعية .

ومن ديوان على محمود طه يكفى ذكر النماذج الآتية :

صفحة ٨٧ (الله والشاعر) ٢١٦ بيتا .

صفحة ٤٧٦ (ميلاد زهرة) ١٥ بيتا .

صفحة ٤٩٧ (زهراتى) ٣٠ بيتا .

صفحة ٥٣٠ (بعد مائة عام) ٣٣ بيتا .

صفحة ٥٩٥ المقطعان الأول والثالث من قصيدة (منهـا) ويقعان فى ٢٢ بيتًا .

صفحة ٦٠٢ (إليهـا) ٤٢ بيتًا .

صفحة ٦٣١ (الأيـام) ٢٢ بيتًا .

وفى ديوان العقاد ما يجاوز خمسين وأربعمائة بيت على بحر السريع .

لكنا - إنصافا للحقيقة - نقرر أن الصورتين الرابعة والخامسة - وهما اللتان كانتا موضع خلط من القدماء ومثار نقاش بين الباحثين ، واللتان تكون العروض فيهما مخبونة على حين يتعاور الضربَ الخبنُ والقطعُ - لم ترد لهما نماذج فى أشعار المعاصرين - على حد علمى - إلا قصيدة (مصر على العهد) للشاعر كمال إسماعيل التى يقول فيها (٧٤) :

مِصْرُ على العهد ، كمشْهَدها ... كَدأْبها ، من يوم مَوْلِدِها
النِّيلُ لا يذْهبُ عنْ فَمِها ... والشمْسُ لا تَهْربُ مِنْ يَدِها
ويابُها للكوْن مُنْفَرجٌ ... كالجَفْنِ فى عَيْنِ مُشَيِّدِها
يجيئُها القاصدُ عَنْ عَوَزٍ ... لِبَابِها ، لِضَوْءِ مَسْجدِها
وَهْىَ تجيئُهُ بلاَ غَرَضٍ ... مِنْ نَفْسِها ، ومِنْ تَفَرُّدِها
وتُوجِدُ المَدْحَ لجيئَتِها ... وليس مِنْ مَدْحٍ بمُوجِدِها
ولا تُمَارِى فى أبُوَّتِها ... فَهْىَ ابٌ دونَ تَرَدُّدِها
ولا تُرائى فى أُمومَتِها ... فَمِصْرُ أمٌّ بتَعَوُّدِها

* * *

يا بئسَ مَنْ لَمْ يَرَ نَشْأتَها ... يُسْراً تَوالَى مِنْ تَشَدُّدِها
مَنْ حَادَ عنْ لَمْسِ مَشيئَتِها ... إلى مُسِيءٍ أوْ لِمُفْسِدِها
مَنْ حَسَدَ النِّيلَ وفَنَّدَهُ ... أو اسْتَقَاهُ مِنْ مُفَنِّدِها
والنِّيلُ لا تَقْدِرُ قَطْرَتَه ... بمُؤْمِنٍ على تَمَرُّدِها
أَحْسَنُ شَىءٍ أنْ نَرَى غَرِداً ... رَافِدَها ، مِثْلَ تَغَرُّدِها
فَمِصْرُ للأمْواهِ سَيِّدَةٌ ... وَلَيْسَ مِنْ مَاءٍ بسيِّدِها

* * *

---

(٧٤) جريدة الأهرام بتاريخ ٧ / ٨/ ١٩٨٨م .

تجـــودُ بـالـدَّرْسِ لِنـاشِـــئـَـــةٍ ووافــدٍ فــيــهـــا مُــمَـجِّــدِها
لـيـسَ لأجـــرٍ، بـل لِـمَـــأثُـرةٍ ولـمــبــاهـاةٍ بِمَــعْــهَــدِهَا
وتـقـطـعُ الـرأسَ لـرافـــضـــةٍ قـــد انـكـروا فَـــيْـضَ زَبَرْجَـــدِها
مِنْ كـلِّ مَـنْ لـم يُؤتِ لَـقْـطَتَــــهُ بـئـــرَيْـنِ مـن نَهْـــرٍ تَعَـــهُّــدِها
مَنْ يـلـعـن الـشــمـس وفي غـــدِهِ يـسْــخَـــرُ من أمس ومـن غـــدِها
والـشَّـمسُ فـى الـعـيـنِ وفـى فـمِــهِ تـهـــزُّ أمـــعــاءَ مُـــهَـــدِّدِها
حـــانـوتُـهـــا يـفــتَـحُ نافـــذةً أَشَـــدُّ مـن بُـؤبُـؤِ مُـــوصِـــدِها
وَرَجُـلٌ فـــيـــه أو امـــرأةٌ والـمـــرأةُ انـســابـتْ لـمـقْــصِـدِها
وقــد يَعِـيـهـا الـسِّـتْـرُ سـاجـدةً فـى الـحـجِّ ، غَـــرْقَـى فـى تَهَـجُّـــدِها

والسبب فى ذلك ما سبق أن قررته من التشابه بين هاتين الصورتين وصورتى الكامل اللتين عروضهما حذاء ، مما يجعل الموسيقى تميل بالشاعر إلى بحر الكامل، وهو أكثر انسيابا وأرق موسيقى من السريع فى صورتيه الأخيرتين، فضلا عن أن الصوغ على الكامل يحمى الشاعر من الخلط بين الضربين، فذلك ما لم أعثر له على نماذج فى القديم أو الحديث على كثرة ما قرأت من أشعار .

(ب) السريع المشطور

ويتكون البيت فى هذا النمط من شطر من السريع ، ويقرر العروضيون أن له صورتين :

الصورة الأولى : يمثلها قول ابن الرومى (٧٥) فى قصيدة من اثنين وثلاثين بيتًا :

قُلْ لأمـــيـــرِ الـمـــؤمنين الـمـــعــــتـادْ
رعـــــايـةَ الـلـه لـه بـالـمــــرصـــــادْ
ابـشـــرْ بـكـيْــــدِ الـلـه كـلَّ كـــيَّـــادْ
عـنكَ ، وعـــمِّـــرْ كـــبــــقـــاءِ الأطـوَادْ

---

(٧٥) ديوانه / ٢ : ٦٥٨ .

وتقطيع البيت الأول - كما يرى أهل العروض : -

قلْ لأمـــيــ ــر لمؤمنيــ ــنَلْمعــتــادْ

مُـسْـتَـعلن مُـسْتفـعلن مَـفْـعولاتْ

والعروض هى الضرب وهى **موقوفة** ، والوقف تسكين السابع المتحرك .

ولابن الرومى أيضًا قصيدة أخرى من اثنى عشر بيتا على الوزن السابق ، بيد أن المحقق عدها ستة أبيات ، وجعلها من الرجز ، وأولها [٧٦] :

إن أنت لـم تـرعَ وأنـت الـمــــفــــضــــالْ

لـنـا حــــقــــوقًــــا أوجــبــتْــهــا اقــوالْ

فـــيــهـــا أمـــاديحُ صـــيـــابٌ أمـــثـــالْ

فـلـتـــرعَ فـــيـنـا لا عـــدَتْـكَ الآمـــال

وهناك نماذج أخرى فى تجريد الأغانى لابن منظور [٧٧] ، والبيان والتبيين للجاحظ [٧٨] ، والعمدة لابن رشيق [٧٩] ، ورسالة الغفران لأبى العلاء المعرى [٨٠]، والأغانى [٨١] .

الصورة الثانية : يمثلها قول القائل [٨٢] :

يا صـــاحـــبَىْ رَحْـلِى أَقِـــلاً عـــذْلِى

وتقطيعه :

---

(٧٦) السابق / ٥ : ١٩٦١ .

(٧٧) ص ٨٨٣ .

(٧٨) جـ ١ ، ص ٤٥ .

(٧٩) جـ ١ ، ص ٥٥ .

(٨٠) ص ٤٩٦ .

(٨١) جـ ١٦ ، ص ٥٤ .

(٨٢) محيط الدائرة / ٨١ .

يا صاحبَىْ رَحْلى أقِلْ لا عــذلى

مستفعلن مستفعلن مفعولا

فالعروض هى الضرب ، وهى **مكشوفة** ، والكشف حذف السابع المتحرك ، وقد يدخل هذه العروضَ الخبنُ ، ومثاله قول رؤبة [٨٣] :

يـا ربِّ إن أخطأتُ أو نســيتُ

فــأنت لا تنسى ولا تمــوتُ

والصورة الثانية قد سبق لنا عدها من **الرجز المشطور المقطوع** ، وقد أحسّ بعض العروضيين بهذا الانتماء بين هذه الصورة وبحر الرجز ، فقال عن البيت (يا صاحبى رحلى أقلاًّ عذلى) :

« فإن قلت : لم جعل المصنف هذا البيت من السريع المشطور ، مع أنه يجوز أن يكون من الرجز المشطور ودخل ضربَه القطعُ ؟ أُجيب بأنه جعله من الأول لوجود المرجح وهو ارتكاب الأخف ، وذلك لأنه يلزم على جعله من مشطور الرجز تغييران: حذف السابع الساكن وإسكان ما قبله ، ويلزم على جعله من مشطور السريع تغييرٌ واحد وهو حذف السابع المتحرك ، وما كان فيه تغيير واحد أولى وأحق مما فيه تغييران»[٨٤] .

وتلك فلسفة لا تستند إلى الواقع ، فالبيت إن نسب إلى الرجز ففيه علة واحدة هى **القطع** ، وإن نسب إلى السريع ففيه علة واحدة أيضًا هى **الكشف** ، ومن ثم فلا تفاضل فلسفيا بين النسبتين ، فضلا عن أن نسبة هذه الصورة إلى الرجز أمر مقرر سلفا ، ما دمنا فى بداية النقاش قد قبلنا القول بعدم وجود (مفعولاتُ) التى بنوا عليها هذا الرأى وغيره .

---

(٨٣) السابق / ٨٢ . وشرح تحفة الخليل / ٢٣٢ .

(٨٤) حاشية الدمنهورى / ٥٥ .

وربما اعتُرض علينا بالصورة الأولى ، إذ كيف تنسب إلى الرجز فيكون فيها إلى جانب القطع ما يسمى بالتذييل وهو أمر لم يقل به أحد فى الرجز ، فكيف تفسر هذه الصورة ؟

والحق أن الأمر ليس معضلا، فالصورة الأولى - إذا تغاضينا عما فيها من نثرية تكاد تخرجها من حيز الشعر - تدخل أيضًا فى الرجز المشطور ، ولا بأس فى أن نسم العروض التى هى الضرب بأنها مقطوعة مذيلة ، فهو أمر سبق لنا القول به فى الرجز عند إضافة الصور المستحدثة . ألم يقل ابن سناء الملك (٨٥) :

انا أميـرُ العشـاقْ	قلبى لوائى الخفّاقْ
وإنـه كنـانَـةٌ	فيهـا سهام الأحـدَاقْ

فاستخدم للعروض الصحيحة فى مجزوء الرجز ضربًا مقطوعا مذيلا ، وهو ما لا نستطيع إدخاله فى السريع من أى باب ؟؟

لا بأس إذن فى أن نضيف لمشطور الرجز - بالإضافة إلى ما سبق - ضربا يكون مقطوعا مذيلا ، وبذا نتخلص من صورتى مشطور السريع التراثيتين ، فندمجهما فى الرجز ، فلا يبقى أمامنا إلا ما يطلق عليه السريع التام ، وقد سبق لنا تحليل تفعيلاته بالصورة التى نراها ملائمة ، فتخلصنا بذلك من علل غريبة كالكشف والصلم وغيرهما .

فإذا صاغ الشاعر مشطورا من السريع الذى اشتهر وذاع، فجاء بالضرب (فاعلن) أو (فاعلان) أو (فاعلْ) فذلك هو السريع المشطور الذى نقره ، ولا نحس غرابة فى نسبته إلى نغمة هذا البحر .

مثال الصورة الأولى : المقطع الثانى من قصيدة (لؤلؤة فى القلب) (٨٦) لفاروق شوشة الذى يقول فيه :

---

(٨٥) ديوان ابن سناء / ٤٢٢ .

(٨٦) لؤلؤة فى القلب / ٢٧ .

ارتاحُ كالموجةِ للشاطئِ
فى صدرك المخضوضرِ الناتئ
فى همسك المتسرسلِ الدافئ
المنتهى فىَّ أو البادئ
فى وجهكِ المنوّرِ الهانئ
فى حُلْمنا المستغرقِ الهادئ
يا فتنةَ المصوِّرِ البارئ
وروعةَ العابدِ والقارئ

فالعروض هى الضرب وتتسم بالصحة ، أى (فاعلن) .

لكن موسيقى الرجز شدت الشاعر إليها فى المقطع الرابع من القصيدة حيث يقول :

هذى يدى تمتدُّ هذا فمى
يشدو ، وهذى نشوتى فى دمى
ونفحةٌ تغمرنى فأحتمى
وأستظلُّ فى حمى الأنجم
وخطوة تحملنى فأرتمى

فضرب البيتين : الثالث ، والخامس (متفعلن) ، فخرجا بذلك من السريع المشطور إلى الرجز المشطور الصحيح الضرب !!

ومثال الصورة الثانية : قول ناجى فى قصيدة نظمها رباعيات التزم حرف الروى فى البيت الرابع منها جميعًا [٨٧] :

يا شَطْرَ نفسى وغرامى الوحيد
ما شئتِ يا ليلاىَ ، لا ما أريدْ

---

(٨٧) ديوان ناجى / ١٧٣ .

يا من رأتْ حــزنى الـعــمـيقَ البــعــيــدْ
داويْتِ لـى جُـــرْحى بجـــرحٍ جـــديدْ

* * *

هتكْتِ عن رُوحى خَـــفِىَّ النقـــابْ
فلم يـزلْ يـا لـيلَ هذا الحـــجـــابْ
حـــتـى مـشتْ كـفـاك فـوقَ العـذابْ
يـا لـيلُ إنى لشـــقىٌّ ســـعـــيـــدْ

فالعروض هى الضرب وهى **مذيلة** ، أى (فاعلان) .

وعلى هذا الضرب ورد المقطعان الأول والثالث من قصيدة فاروق شوشة السابقة .

أما الصورة الثالثة : فيمثلها قول العقاد فى ختام قصيدة (هذا هو الحب) (٨٨) :

بـنـيّـــــــــتـى هـذا هُـو الـحـبُّ
فـــهـــمـــتِـــه؟ كـــلاً ولا عـــتْبُ
مـــســـألةٌ أســـهلُهـــا صـــعبُ
لا الـنـاس تـدريهـــا ولا الـكُـتْـبُ
حَـسْـبُك منهـا لو شـفتْ حَـسْبُ
إشـــارة دق لـهـــا الـقـلـبُ

وللحسانى عبد الله قصيدة بعنوان (فرحة) (٨٩) يقول فيها من هذا الضرب:

كـنـت أتـوق فـى لَـظَـى حـــــــرى

---

(٨٨) ديوان العقاد / ٧٥٣ .
(٨٩) عفت سكون النار / ١٢٩ .

وقـــــد مـلِـلْـتُ الـحـلـم بـالـقـطـر
وجفَّ فى صـــحـــرائه ثغـــرى
وصـــرتُ مـن عُـــسْـــرٍ إلى يُـسْـــرِ
وأرهقـــتْنى صـــحـــبـةُ الصـــبـــرِ
وغـــيـــبـــةُ المـــاءِ إلى الـنـزرِ
فـــجـــاءنى بحـــر الهـــوى يجـــرى

وهكذا تسير القصيدة بأبياتها السبعة والعشرين ، فيلتزم فى الضرب القطع (فاعلْ) .

وللعقاد قصيدة بعنوان (بيجو) [٩٠] نظمها فى خماسيات ، التزم حرف الروى فى البيت الخامس ، منها ست على الصورة الأولى وخمس على الصورة الثانية .

كما أن ناجى فى القصيدة التى سبق أن اقتبسنا منها رباعيتين فى الصورة الثانية ، استخدم الصور الثلاث السابقة .

وهذا يعنى - فيما يعنيه - أن مشطور السريع يتخذ الصور الثلاث الأول المشهورة فى السريع التام ، فتأتى أضربه تارة صحيحة (فاعلن) ، وتارة مذيلة (فاعلان) ، وثالثة مقطوعة (فاعلْ) أو (فعْلن) بتسكين العين .

من هنا نقرر أنه لا مكان للقول بإلحاق بحر السريع التام بالرجز التام على أن يكون مكونا من (مستفعلن) ست مرات ، لكنه حذف من (مستفعلن) فى الشطرين الميم والسين فصارت إلى (تَفْعُلن) وهى نفس (فاعلن) فى الحركة والسكون ، كما قرر ذلك أحدُ أساتذتنا الأفاضل [٩١] ، إذ ليس معهودا فى الحذف من التفعيلة أن يكون من بدايتها إلا فى الخرم ، وهذا يحدث فى أول تفعيلة فى البيت فقط ، فضلا عن تباين النغمتين فى آذان المتلقين ، وتباعدهما فى وعى الشعراء الذين يحسون بالتمايز بين السريع والرجز فى صورتيهما التامتين .

---

(٩٠) ديوان العقاد / ٧٥٣ .

(٩١) فى علمى العروض والقافية / ٩١ .

١٢ - المنســرح

صورة هذا البحر - كما يقرر العروضيون - أن يكون شطره على (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) بحيث تكون التفعيلة الوسطى فى كل شطر منتهية بمتحرك ، وذلك راجع إلى طريقة استخراجهم لهذا البحر من دائرة السريع ، فتفعيلاتهما واحدة ، بيد أن (مفعولات) فى السريع - كما سبق أن بينا - كانت متأخرة عن تفعيلتى (مستفعلن) ، وقد سبق جلاء الموقف فى بحر السريع .

وكما توقف حازم القرطاجنى أمام بحر السريع وقف أمام المنسرح فقال : «فأما المتركب من خماسى وسباعى وتساعى فبنته العرب على أن تكون النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف ، ومن الجزء إلى ما يناسبه ، فبدأوا بالتساعى ، وتلوه بسباعى يناسبه ، وتلوه بخماسى يناسب السباعى ، والتزموا الخبن فى الضرب وهو جزء القافية ، وهذا الوزن هو المنسرح ، وبناء شطره (مستفعلاتن مستفعلن فاعلن) ، والخبن فى (فاعلن) فى العروض أحسن » (١) .

وعلى الرغم من اقتناعنا التام بما ذهب إليه حازم فى وزن المنسرح نجد أنفسنا فى حرج من اتخاذ مقياسه أساسا لمناقشة هذا البحر لأمرين نعدهما مهمين : **أولهما** : أن كل التفعيلات التى ناقشناها حتى الآن أو سنناقشها فيما بعد لم تعدُ سبعة أحرف ، فلا داعى لأن تشذ تفعيلة فى بحر واحد عن هذا العدد .

ثانيهما : أن اعتراضنا على (مفعولات) فى السريع غير وارد هنا ، لأنها فى وسط الشطر ، وانتهاء التفعيلة بمتحرك فى وسط الشطر أمر سبق تقريره فى الهزج والطويل ، فلا ضير علينا من ترك مقياس المنسرح كما هو حتى لا تؤدى رغبتنا إلى التيسير إلى عكس المراد منها .

---

(١) منهاج البلغاء / ٢٤٢ .

وللمنسرح فى صورته التامة - كما ورد فى الشعر العربى - صورتان :

الصورة الأولى : هى التى اعترف بها العروضيون قديمًا وحديثًا ، وادعى بعضهم أن ليس للمنسرح - فى حقيقة الأمر - سواها (٢) ويمثلها قول صفى الدين الحِلّى (٣) :

قالت : كحلتَ الجفونَ بالوسَنِ	قلت : ارتقابا لطيفك الحسَنِ
قالت : تسلّيْتَ بعد فرقتنا	فقلت : عن مسكنى وعن سكنى
قالت : تشاغلتَ عن محبتنا	قلت : بفَرْطِ البكاءِ والحزَنِ
قالتْ : تناسيتَ ؟ قلتُ : عافيتى	قالت : تناءيتَ ؟ قلتُ : عن وطنى

وتقطيع البيت الأول :

قالت كحَلْ	تَلْجُفُونَ	بِلْوَسَنِى	قلْتُرْتقا	بَنْلِطَيْفِ	كلْحَسَنى
مستفعلن	مفعُلاتُ	مُسْتَعِلن	مستفعلن	مفعلاتُ	مستعلن

العروض محذوفة الرابع الساكن فهى **مطوية** ، وضربها مثلها **مطوى** .

لكن بعض العروضيين يذكر أن العروض الأولى للمنسرح تكون **صحيحة** ويمثل لذلك بقول القائل :

إن ابن زيد لا زال مستعمَلاً	للخير يُفْشى فى مصره العُرُفا

فالعروض (مستعملا) = مستفعلن ، وهى صحيحة (٤) ، « وزعم بعضهم أن العروض الأولى لم تستعمل إلا مطوية وأن البيت السابق مصنوع » (٥)، بل بالغ الدكتور أنيس - رحمه الله - فقال إن أهل العروض يفترضون أن (مستعلن) أصلها

---

(٢) انظر : العقد الفريد / ٦ : ٢٧٨ ، وحاشية الدمنهورى / ٥٦ ، وموسيقى الشعر / ٩٥ .

(٣) ديوانه / ٢٨٥ .

(٤) محيط الدائرة / ٨٤ .

(٥) حاشية الدمنهورى / ٥٦ ، والعروض والقافية : دراسة ونقد / ٦٩ .

(مستفعلن) ، « ولا معنى لهذا الافتراض الخيالى ، لأننا لا نعلم شعرا صحيح النسبة قد انتهت أشطره فى هذا البحر بوزن (مستفعلن) [٦] » .

فما حقيقة الأمر فى هذه القضية ؟

إذا كان البيت الذى ذكره العروضيون مصنوعا فبإمكاننا أن نسوق شواهد عدة وردت فيها العروض (مستفعلن) بدون طى ، وهاك بعض هذه النماذج كما وردت فى الأغانى :

قال درهم بن يزيد بن ضبيعة [٧] :

يا قوم لا تقتلوا سميراً فإن القتلَ فيه البوارُ والأسَفُ

فى نهاية مقطوعة من تسعة أبيات يقول الوليد بن يزيد [٨] :

ما فى الورى مثلُهم ولا فيهمُ   مِثْلى ولا مُنْتَمٍ لمثل أبى

فى بداية مقطوعة من خمسة أبيات يقول الحزين [٩] :

هلاً سُهَيْلاً أشبهتَ أو بعْضَ أعـ   ـمامك يا ذا الخلائق الشَّكِسَه

فى بداية مقطوعة من أحد عشر بيتا يقول ابن عبدل الأسدى [١٠] :

أقيم بالدار ما اطمأنَّتْ بىَ الـ   ـدارُ وإن كنتُ مازحا طربا

ويقول فيها :

مثل الحمار الموقَّع السَّوءِ لاَ   يُحْسِنُ مَشْيًا إلا إذا ضربا

ويقول الكميت [١١] :

ما دونك اليومَ من نوالٍ ولا   خَلْفَكَ للراغبين مُنْقَلَبُ

---

(٦) موسيقى الشعر / ٩٦ .
(٧) الأغانى / ٣ : ٢١ .
(٨) السابق / ٧ : ١٩ .
(٩) السابق / ٥ : ٣٣١ .
(١٠) السابق / ١٦ : ٢١٥ .
(١١) السابق / ١٧ : ٣٥ .

ويقول عبد الله بن قيس الرقيّات [١٢] :

نحنُ على بَيْعةِ الرسولِ التى   أُعْطِيتَ فى عُجْمِهِ وفى عَرَبِهْ

ويقول ابن مناذر [١٣] :

إذاً لقال الحجّاجُ : لبيك مِنْ   داعٍ دعانى بالحقّ لا الكذب

وهناك نماذج أخرى متعددة لأبى العتاهية [١٤] وأبى نواس [١٥] والمتنبى [١٦] يضيق المقام عن ذكرها ، وهى نماذج تعنى - فيما تعنيه - أن استعمال الطى فى عروض المنسرح أمر ليس واجبا ، وإنما هو مستحسن ، بدليل ما سقناه من أشعار ، ولذا كان حازم القرطاجنى دقيقا غاية الدقة حين قال : « والخبن فى (فاعلن) فى العروض أحسن » وألف (فاعلن) فى مقياسه تساوى فاء (مستفعلن) فى مقياس العروضيين .

وعلى الصورة السابقة ورد قول حسان بن ثابت من قصيدة عدتها ثمانية عشر بيتًا [١٧] .

ما بالُ عينى دموعُها تكِفُ   من ذِكْرِ خودٍ شطّتْ بها قذفُ

باتتْ بها غربةٌ تَؤُمُّ بها   أرضًا سوانا فالشكلُ مختلفُ

ما كنتُ أدرى بِوَشْكِ بَيْنِهمُ   حتى رأيتُ الحدوجَ قد عَزَفُوا

---

(١٢) السابق / ١٧ : ٢٧١ .

(١٣) السابق / ١٨ : ١٩٥ .

(١٤) انظر ديوانه صفحات : ٥٧ ، ١٦٧ ، ٢٠٢ ، ٢١١ ، ٤٧٠ .

(١٥) انظر ديوانه صفحات : ٣٧٦ ، ٣٧٨ ، ٣٩٣ ، ٤٥٢ ، ٤٩٤ ، ٥٠٤ ، ٥٠٦ ، ٥٠٨ ، ٥٦١ ، ٧١٦ ، ٧١٩ .

(١٦) انظر : ديوان المتنبى صفحات : ٩٤ ، ٢٤٩ ، ٥٣٨ .

(١٧) ديوان حسان / ٧٤ .

وقول أبى العتاهية (١٨) :

مَن لم يعظْهُ التجريبُ والأدبُ ... لم يَثْنِهِ شيْبُهُ ولا الحِقَبُ
يا أيُّها المبتلَى بهمَّتِهِ ... ألم ترَ الدهرَ كيف ينقلبُ
من أىِّ خلْقِ الإلهِ يعجَبُ مَنْ ... يعجبُ ، والخلقُ كلُّه عَجَبُ
وبالرضا والتسليم ينقطعُ الـْ ... ـهَمُّ، وبالكِبْرِ يكثُرُ العطَبُ

وقول المتنبى من قصيدة عدتها أربعون بيتًا (١٩) :

آهلا بدارٍ سباكَ أغْيَدُها ... أبْعَدُ ما بانَ عنكَ خُرَّدُها
ظلْتَ بها تَنطوى على كَبدٍ ... نضيجةٍ فوقَ خِلْبِها يدُها
يا حاديَىْ عِيسِها وأحسبُنى ... أُوجَدُ مَيْتا قُبيْلَ أفقدُها
قِفا قليلا بها علىَّ فلا ... أقلَّ من نظرةٍ أُزَوَّدُها
ففى فؤاد المحب نارُ جوى ... أحَرُّ نارِ الجحيم أبْرَدُها

وقول إبراهيم ناجى (٢٠) :

يا قاسىَ البعد كيف تبتعدُ ... إنى غريبُ الديارِ منفردُ
إن خاننى اليوم فيك قلتُ غدا ... وأين منِّى ومن لقاكَ غدُ
إنَّ غداً هُوَّةٌ لناظرها ... تكاد فيها الظنونُ ترتعدُ
أطلُّ فى عمقها أسائلُها ... أفيكِ أخفَى خيالَه الأبدُ
ألامسُ الجرحَ ما الذى صنعتْ ... به شفاهٌ رحيمةٌ ويدُ
مِلءُ ضلوعى لظى وأعْجَبُهُ ... أنى بهذا اللهيب أبْتَرِدُ

---

(١٨) ديوانه / ٥٧ .
(١٩) ديوانه / ٨ .
(٢٠) ديوان ناجى / ١٤٩ وانظر : القطعة نفسها فى ص ٢٧١ .

وقول الحسانى عبد الله من قصيدة بعنوان (تحيـة) [٢١] تقع فى واحـد وثلاثين بيتًا :

أُغـالبُ المُـوهِناتِ مـا غُلِبَتْ | وأُرْسِلُ القـولَ فـيك مـا وَهَنا
وإنمـا يـنطقُ الـودادُ إذا | قلتُ ، وخـيـرُ الودادِ مـا اعْـتَلَنا
شـهـدتُ فـيكَ الحـيـاةَ عـاصـفـةً | وكلُّ شىء من حـولنا سكنا
شـعبٌ يرى الحـادثاتِ تَلْهـيَـةً | ينهشُ فـيـه الأذى ومـا فطنا
مُـتَـحِـدٌ فى الضـلال ، مـفـترقٌ | فى الحقِّ ، أمسى يسـتمـرئُ الإحَنا

الصورة الثانيـة : يمثلها قول على محمود طه [٢٢] :

يا ليتَ لى كـالفـراش أجنحـةً | أهفُـو بهـا فى الفـضـاء هيـمـانا
ادفُّ للنور فى مـشـارقِـهِ | واغـتـدِى من سناه نشـوانا
وأرشُفُ القطـرَ من بَـوَاكِـرِهِ | فـلا أرُودُ الضـفـاف ظمـآنا
وألـثمُ النُّورَ فـى سـنابلـه | مـصـفَـقًـا للنسـيم جـذلانا
حـتى إذا مـا المـسـاءُ ظلَّلَنى | سـريْتُ بين الورود سـهـرانا

وتقطيع البيت الأخير :

حـتـتـا إذا مَلْمـسـاءُ ظَلْلَلَنى | سـريت بَىْ نَـلْـوُرُودِ سـهْـرانا

---

(٢١) عفت سكون النار / ١١١ ، وانظر نمـاذج أخرى لهذه الصورة فى ديوان عـمـر بن أبى ربيـعة صـفـحـات : ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ١٠٧ ، ١٢٦ ، ١٤١ ، ١٦٩ ، ١٩٧ ، ٢١٧، ٢٢٢ .

وديوان المتنبى صفحات : ٢٢ ، ٥٢ ، ٩٣ ، ١٣٥ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ٢٤٨ ، ٥٥٦ .

وديوان العقاد صفحات : ٦٥ ، ١٥٠ ، ٤٢٤ ، ٤٣٥ .

وديوان الأسمر صفحات : ١٠٢ ، ١١٠ ، ١٨١ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٣١١ .

وديوان علي محمود طه صفحة : ٧١٦ .

(٢٢) ديوانه / ١٥٥ .

مستفعلن مفعلاتُ مستعلن مُتَفْعِلن مفعلاتُ مستفعلْ

العروض **صحيحة** مستحسنٌ فيها الطى كسابقتها ، والضرب **مقطوع** .

وعلى هذه الصورة ورد قول أبى نواس (٢٣) :

كلُّ محبٍّ سوى مستورُ والناسُ إلا عن قصتى عُورُ

كأنَّ طَرْفى عينٌ علىَّ لهم فكلُّ طىٍّ لدىَّ منشور

ما إن يغبُّ الفعالُ أفعلُهُ حتى تهاداه بيننا الدُّورُ

يخرجُ من هذه ويدخلُ فى تلك وعنه القناعُ محسورُ

كأننى عند سَتْر مارَيتى بكلُّ طَرْفٍ إلىَّ منظور

فما احتيالى وقد خُلقْتُ فتى تجرى بما ساءنى المقاديرُ

لكنَ وجهَ الذى كلِفْتُ به محتملٌ ذاله ومغفور

وقول ابن سناء الملك (٢٤) فى الخمر :

تموجُ فى الكأسِ وهى فاتنةٌ كأنما الكأسُ طَرْفُ مرتابِ

اسجدُ شكرا لها إذا طلعتْ كأن كأسى لدىَّ محرابى

يديرها شادنٌ يطولُ به عمرُ سرورى وعمرُ إطرابى

تسترقُ الراح من خصائله تَرْكَ جُسومٍ بغير ألباب

تلتفُّ عند العناق قامتُهُ مِنْ لِينها كالتفاف لبلاب

وقول المتنبى من قصيدة تقع في تسعة وأربعين بيتًا (٢٥) :

كلُّ جريح تُرجَى سلامتُهُ إلا فؤادا رَمَتْهُ عينَاها

تبلُّ خدَّىَّ كلما ابتسمتْ من مطرٍ برقُهُ ثناياها

ما نفضَتْ فى يدى غدائرُها جعلتُه فى المدام أفواها

---

(٢٣) ديوانه / ٣٦٤ وانظر نماذج أخرى فى ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٦٠ ، ١٩١ ، ٣٠٦ ، ٥٢٤ .

(٢٤) ديوانه / ٥٦٦ .

(٢٥) ديوانه / ٥٣٧ وانظر نماذج أخرى فى ٢٥٢ ، ٥١٦ ، ٥٥١ .

في بلدٍ تُضربُ الحجالُ به ... على حِسَانٍ ولَسْنَ أشباها
لَقِينَنَا والحمولُ سائرةٌ ... وهُنَّ دُرٌّ فذُبْنَ أمواها
كلُّ مَهاةٍ كأنَّ مقلتَها ... تقولُ : إياكُمْ وإياها
فيهنَّ من تقطرُ السيوفُ دما ... إذا لسانُ المحبُّ سمّاها

وقول عباس العقاد (٢٦) :

وقائل لى : أخافُ منك فقد ... تعلمُ فى النفس ما أداريهِ
لم أخفِ سرًا إلا علمتَ به ... كأننى بالكلام مُبديه
فقلتُ : إنى أخافُ منك فقد ... تجهلُ قلبى وما يعانيه
أُبْدِى لك الحبَّ غيرَ كاتِمه ... كأننى فى الضمير أخفيه
الجهلُ خطبٌ كالعلم تحذرُه ... لكنما العلم خطبُ أهْلِيهِ

وقول أحمد مخيمر فى افتتاحية ديوانه (الغابة المنسية) :

قلبى بقلب الوجودِ متّصلُ ... يأخذُ منه الحقيقةَ الأولى
يا لزمانى !! فكيف يفهمُنى ... قلتُ سؤالا أو كنتُ مسئولا
برغم ما تقرأونَ من كَلِمى ... فإننى ما أزالُ مجهولا

وقد ظهر جليا مما قدمناه من نماذج ، وما أشرنا إليه فى الحاشية ، أن الضرب المقطوع ليس قليلا فى الشعر كما قال أحد أساتذتنا الأفاضل (٢٧) .

أما أستاذنا المرحوم أنيس فله فى هذا البحر - كما كان له فى السريع - عدة آراء أهمها (٢٨) :

١- أن معظم شعرائنا المحدثين أَبَوا النظم على هذا البحر ولم يستريحوا إليه وإلى موسيقاه، فقد ورد منه فى الشعر الحديث النزر القليل ، وقد قال بهذا الرأى أيضًا الدكتور عبد الله الطيب (٢٩) .

---

(٢٦) ديوان العقاد / ٢١٠ وانظر نماذج أخرى فى ٢٨٩ ، ٣٣٣ ، ٣٧٩ ، ٦١٧ .
(٢٧) د. عبد الله درويش : دراسات فى العروض والقافية / ٧١ .
(٢٨) موسيقى الشعر / ٩٤ - ٩٨ .
(٢٩) المرشد / ١ : ١٩١ .

٢- أن الذين حاولوه أعجبوا بقصائد معينة قالها القدماء من هذا الوزن ، فنسجوا على منوالها ، ولعلهم وجدوا فى النظم منه عنتًا ومشقة .

٣- حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام فى موسيقاه ، ويخيل إلينا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب .

٤- هجره المحدثون ، وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر فى مستقبل الأيام .

٥- نظم منه القدماء على قلة أيضًا ، وإن كثرت قصائده فى عصر العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع .

٦- لا نجد شاهدا واحدا من الشعر الجاهلى جاء الضرب فيه على (مستفعل) المقطوع .

٧- جاءنا صاحب ديوان (الملاح التائه) بمقطوعة من النوع السابق . ربما كانت الفريدة فى الشعر الحديث ، فلا نعرف غيره من شعرائنا المحدثين من نهج هذا النهج .. وعدة هذه المقطوعة خمسة عشر شطرا كلها مصرعة .

٨- جاء أبو العتاهية بنوع من المنسرح تنتهى كل أشطره بوزن (فَعْلُنْ) كقوله:

الله أعلى يدا وأكبر   والحق فيما قضى وقدر

وهذا النوع فى وزن المنسرح جاء به المتأخرون من الشعراء فى النادر من الأحيان . ا هـ .

وأغلب هذه الآراء تعميمات لا تثبت أمام النظرة الفاحصة .

- فالقول بأن معظم شعرائنا لم يستريحوا إلى موسيقاه فقد ورد منه فى الشعر الحديث النزر اليسير ، ترد عليه تلك النماذج التى أوردناها تبعًا لمقتضيات التمثيل للعقاد ، وناجى ، وعلى محمود طه ، وأحمد مخيمر ، ومحمد الأسمر ، والحسانى عبد الله ، وفى كل النماذج التى قدمت لا نحس بذلك العنت ولا بتلك المشقة التى يلصقها - رحمه الله - بالشعراء !! بل إن العقاد - رحمه الله -

استخدم هذا البحر فى موشح من خمسة مقاطع تحت عنوان (حسبى) [٣٠] يقول فى أوله :

فـاض عليك الصـبـا وروعـتُـه   وغـاض منك الوفـاء وانحـسـرا

الوردُ يشـفـى بالعطر من نشـقـا
والمـاء يروى الغليلَ والحـرقـا
والبـدر يجلو بنوره الحـدقـا

والحـسن مـا فَـضْلُه وبهـجـتُـه   إذا اعـتـرى بالهـيـامِ من نظرا

- وأما أنه سينقرض من الشعر فى مستقبل الأيام فمقولة لا نستطيع الرد عليها ، لكن الذى نملكه أن نبيح لأنفسنا القول بأن الشعراء ما زالوا حتى الآن ينسجون على المنسرح .

- وأما الشعور بالخلل والاضطراب فى موسيقاه فأمر مرجعه الذوق والدربة والمران، وذلك أمر يختلف من ذوق إلى ذوق ، ومن حاسة إلى حاسة .

- وأما أن القدماء نظموا منه على قلة فيرد عليه الإحالات إلى ديوان عمر بن أبى ربيعة ، وعدتها خمس عشرة إحالة ، ما بين مقطوعة وقصيدة .

- وأما مقطوعة أبى العتاهية فقد بدت لأستاذنا على هذه الصورة :

الله	أع	لا يَدَنْ وَ	اكْبَرْ
مستفعلن	مفعلات		فعْلن

ولعل موسيقى البحر كانت كامنة فى كيانه ، فلم يستطع التحلل منها وهو يقرأ مقطوعة أبى العتاهية ، وتقطيعها الطبيعى :

الله	أع	لا يَدَنْ	واكْبَرْ
مستفعلن	فاعلن		فعولن

(٣٠) ديوان العقاد / ٢٠٠ .

وهى من مخلع البسيط [٣١] .

- أما مقطوعة على محمود طه (حلم ليلة) [٣٢] التى يقول فيها :

إذا ارتقَى البدرُ صفحةَ النهر
وضمَّنا فيه زورقٌ يجرى
وداعبت نسمةٌ من العطر
على مُحيَّاكَ خصلة الشعر
حَسَوْتُها قبلةً من الجمر
جُنَّ جنونى لها وما أدرى
أىُّ معانى الفتونِ والسحر
ثغرُك أوحى بها إلى ثغرى

فهى فعلا فريدة فى الشعر الحديث ، وليس هناك من نهج هذا النهج غيره؛ لأنها من المنسرح المشطور ، وعلى محمود طه منفرد فى ذلك ، وقد سبق أن قدمنا له نموذجا من الطويل المشطور ، وآخر من الخفيف المشطور ، فالتفرد موجود ، لكنه ليس فى استخدام الضرب (مستفعل) ، ولكن فى استخدام المنسرح مشطورا .

لكن القول بأن (مستفعلْ) المقطوع لم يرد ضربا فى أى بيت جاهلى ، رأى له وجاهته ، فلم نكد نعثر على بيت يخالف هذا الرأى فيما اطلعنا عليه من مصادر، وإن كان ذلك لا ينفى موسيقية الصورة الثانية وجمالها ، فقد أدخل الشعراء عليها **علة القطع** التى تلحق (مستفعلن) فى بحر الرجز الذى ينتهى ضربه بما انتهى به المنسرح .

---

(٣١) سبقنا بالرد على هذه النقطة صاحب شرح تحفة الخليل / ٢٤٠ .

(٣٢) ديوانه / ٢٥٨ .

المنسـرح المنهـوك

يرد هذا البحر فى صورة (مستفعلن مفعولاتُ) ، ولأن البيت لا ينتهى بمتحرك أبدا ، فإن تاء (مفعولات) لابُد أن تكون ساكنة وهو ما يسمى الوقف . أو محذوفة وهو ما يسمى الكشف ، ولذا قال العروضيون إن للمنسرح المنهوك صورتين :

الصورة الأولى : يمثلها قول هند بنت عتبة يوم أُحد (٣٣) :

إيهـــا بنى عـــبـــد الدارْ   إيهـــا حـــمـــاةَ الأدبارْ

ضَـــرْبًا بكلْ بَتَّـــارْ

وتقطيع البيت الأول :

إيـــهَـــنْ بَـــنِـــى   عَـــبْـــدِ دْدَارْ

مـــســـتـــفـــعلن   مـــفـــعـــولاتْ

العروض هى الضرب ، وسكن سابعها المتحرك فهى **موقوفة** .

وعلى هذه الصورة وردت قصيدة طويلة لابن سناء الملك طولها أربعة وستون بيتا منهوكا ، لكن المحقق سطرها اثنين وثلاثين ، مع وضوح التزام الروى فى كل بيت . مما يستحيل معه أن يكون البيتان بيتا . يقول ابن سناء (٣٤) :

من يشـتـرى لى أشجـانْ

أضـيـفـهـا للأحـزان

أضـرمُـهـا بنيـران

على فـؤادٍ حـرَّان

وهو فـؤادى الحـيـران

ويسـتـحق الألوان

من النوى والهـجـران ... إلخ

---

(٣٣) الأغانى / ١٥ : ١٩٠ ، وانظر ١٢ : ٢١٠ ، ٢١ : ٣١٧ ورسالة الغفران / ٤٩٤ ، ٤٩٥ .

(٣٤) ديوانه / ٤٦١ .

الصورة الثانية : يمثلها قول هند بنت عتبة أيضًا [٣٥] :

إن تُقْـبـلوا نعـانقْ
ونفـرشِ النمـارق
أو تُـدْبـروا نـفـارق
فـراقَ غـيـر وامـق

وتقطيع البيت الأول :

إن تقـبلـوا نعـانق
مستـفعلن مـعـولا

حذف الثانى الساكن ، وهو خبن غير لازم ، كما حذف السابع المتحرك وهو الكشف فالعروض هى الضرب وهى **مكشوفة** . وقد سبق لنا أن عددنا هذه الصورة من منهوك الرجز المقطوع ، وهى به أولى ، فلا داعى إذن للقول بأنها من المنسرح[٣٦] .

أما الصورة الأولى فيمكن أيضًا أن نعدها من منهوك الرجز المقطوع المذيل، وليس ذلك غريبا على الرجز ، فأغلب القائلين على هذا الوزن رجاز ، وما ورد من الصورة الأولى - إذا استثنينا مطولة ابن سناء - لا يعدو أبياتا ارتُجزت فى موقف من المواقف لا ترقى إلى مرتبة القصيدة ولا تسمو سموها ، فالقول بمنسرح منهوك أمر غير وارد . ما دمنا لم نجد له نماذج انتهت بمتحرك كما تقتضى التفعيلة الأساسية للمنسرح (مفعولاتُ) [٣٧] .

ومعنى ما سبق كله أننا لا نعترف للمنسرح إلا بصورتين يكون فيهما :

(أ) مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستعلن

---

(٣٥) الأغانى / ١٥ : ١٩٠ .
(٣٦) انظر : المرشد / ١ : ٨١ .
(٣٧) انظر السابق / ١ : ٨٦ .

أى أن العروض صحيحة، وإن استحسن فيها الطى لدرجة التزمه فيها بعض الشعراء . أما الضرب فمطوى قولا واحدًا .

(ب) مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعِلْ

العروض صحيحة ، ويستحسن فيها الطى كسابقتها ، أما الضرب فمقطوع .

ولابد أن ننبه هنا إلى أن (مستفعلن) الأولى فى كل شطر تتعرض للزحافات التى تتعرض لها فى بحر الرجز ، من حذف الثانى الساكن وهو **الخبن** ، أو الرابع الساكن وهو **الطى** ، أو الثانى مع الرابع وهو **الخبل** ، دونما حرج .

كما أن (مفعولات) يندر أن يثبت رابعها الساكن فى هذا البحر ، فرابعها فى أغلب الأحوال محذوف .

١٣ - المديد

مقياس هذا البحر الأساسى - كما ورد فى الشعر العربى - (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) فى كل شطر . وله فى كتب العروض سبع صور تتراوح بين المشهورة الذائعة التي نظم عليها كثير من الشعراء ، والوسط التى نظم عليها القليلون ، والمهجورة التى لم ينظم عليها أحد سوى العروضيين ليكملوا الاستشهاد للصور جميعها .

الصورة الأولى : يمثلها قول أبى العتاهية فى قصيدة من ثلاثين بيتًا (١) :

أيُّهــا البــانى قُصــورًا طِوالا	أين تبــغى ؟ هل تـريدُ السحــابا ؟
إنمــا أنتَ بوادى المنـايا	إن رمـاكَ المــوتُ فـيــه أصـابا
أيهــا البــانى لهــدْم الليـالى	ابْنِ مـا شـئتَ سـوف تلقى خـرابا
امنتَ المــوتَ والمــوتُ يأبَى	بـكَ والأيـام إلا انقــلابا
لو ترى الدنيـا بِعَـيْنَىْ بصيـر	إنمـا الدنيـا تحـاكى السَّـرابا

وتقطيع البيت الأول :

أييهلبـا نى قصو رَنْ طوالن	أين تبغى هل ترى دسْسَحابا
فاعلاتن فـاعلن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

العروض **صحيحة** ، والضرب مثلها **صحيح** .

بيد أن الشطر الثانى من البيت الثالث فيما اقتبسناه خرج من المديد إلى الخفيف وتقطيعه :

أييهلبا نى لهد ملليـالى	ابن ما شئـ ـت سوف تلـ ـقا خرابا

---

(١) ديوانه / ٥٢ .

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

ولو قال : **ابن ما شئت ستلقى خرابا** ، لسلم البيت ، ولعل الشاعر قال ذلك ، والخطأ إنما حدث من الناشر .

وقد حدث الكسر أيضًا فى الشطر الأول من البيت السادس والعشرين حين قال :

ليت شعرى على لسانى أيقوَى يوم عرضى ، أن يردَّ الجوابا

ولو قال :

ليت شعرى هل لسانىَ يقوى .... لصح الوزن

وعلى هذه الصورة ورد قول عمر بن أبى ربيعة من قصيدة فى أحد عشر بيتًا(٢) :

إنما قُرَّةُ عينى هواها فدع اللومَ وكِلْنى لما بى
لا تلُمْنى فى الرباب وأمست عدلتْ للنفس بَرْدَ الشراب
هى والله الذى هو رَبّى صادقًا أحلفُ غيرَ الكِذّاب
أكْرَمُ الأحياءِ طُرًا علينا عند قُرْبٍ منهمُ واغتراب

وقوله أيضًا (٣) :

أيها العاتبُ فيها عُصيتَا لن تُطاعَ الدهرَ حتى تموتا
إن تكنْ أصبحْتَ فيها مطاعا فلك العتبى بأن لا رضيتا

وقوله فى قصيدة ثالثة (٤) :

قال لى فيها عتيقٌ مقالا فجرتْ مما يقولُ الدموعُ

---

(٢) ديوان عمر / ٣١ .
(٣) السابق / ٣٨ .
(٤) السابق / ١٢٩ .

قــال لى : ودَعْ سليــمى ودَعْــهــا فــــأجــــابَ القلبُ أنْ لا أُطِيعُ
لا شـــفــــانى الله منهــــا ولكنْ زِيدَ فى القلب عليـــهــــا صـــدوعُ
لا تلمنى فى اشـتــيــاقى إليـــهــا وابْكِ لـى مـــمــــا تُجِنُّ الضلوعُ

وقول أبى نواس فى قصيدة من خمسة عشر بيتًا (٥) :

ومُـــواتِى الطَّرْفِ عفُّ اللســـانِ مُطْمِعِ الإطراق ، عـــاصى العنان
مـــازحٍ لـى من رجـــاءٍ بيــأسٍ نـازحٍ بـالفـــعـلِ والقـــولِ ، دانِ
فـــإذا خـــاطبَكَ الجَـــدُّ عنه أكْـذَبَ الجِـــدَّ حـــديثُ الأمـــانى
غَـيْـــرَ أنى قـــائلٌ مـــا أتانى من ظنونى ، مُكْذِبٌ للعـــيـــان
آخِـــذٌ نفـــسى بتـــأليفِ شىءٍ واجـــدٌ فى اللفظ شـــتّى المـــعــانى
قـــائمٌ فى الوهْم حــتى إذا مـــا رمـــتُـــه رمتُ مـــعـــمًّى المكان

وقول عبد الرحمن بن أبى بكر (٦) :

ولقـــد لامـــوا فـــقلتُ : دعـــونى إن من تنهَـــوْن عنه حـــبـــيبُ
إنمـــا أبلَى عظامى وجـــســـمى حـــبُّـهــــا ، والحبُّ شىءٌ عـجـــيبُ
أيهـــا العـــائب عندى هواها أنت تفـــدى من أراك تعـــيبُ

وقول تأبط شرا من قصيدة تقع فى ستة وعشرين بيتًا (٧) :

إن بـالشِّــــعْبِ الذى دونَ سَلْـعٍ لقـــتـــيـــلا ، دَمُـــهُ مـــا يُطَلُّ
خَـلَّـــفَ العـــبءَ عـلـــىَّ وولَّـــى أنا بـالعبءِ له مُـــسْـــتَـــقِلُّ
ووراءَ الثــــــأرِ مِنِّى ابنُ أختٍ مَـــصِعٌ ، عـــقـــدتُهُ مـــا تُحَلُّ

---

(٥) ديوانه / ١٨ .
(٦) تجريد الأغانى / ٢٩.
(٧) موسوعة الشعر العربى / ١٢٨ .

وقول أحمد مخيمر تحت عنوان (حزن غامض) [٨] من اثنى عشر بيتًا :

لستُ أدرى لِمَ قلبى حزينُ ... وعليه تتهاوى الظنونُ
إن أطلالَ الرجاءِ المولّى ... لمحتْها فى الطريقِ العيونُ
أين حبّى اليومَ ؟ قد ضلَّ منى ... وجفانى ، فظمئتُ ، المعينُ
أحرامٌ أنْ يَبكى الشوق فينا ... وتَغَنّى فى الضلوع الحنين
هكذا أحيا وحيداً بطَوْدِى ... وحواليَّ تدبُّ السنينُ
كلما شارفتُ فيها حياتى ... رقرقتْ دمعَ الفؤاد الشئونُ

وهذه القصيدة تنفى ما قيل من أنه ليس لهذه الصورة فى الشعر الحديث أمثلة [٩] ، وإن كنا نعترف أن الأمثلة نادرة إلى حد بعيد [١٠] :

الصورة الثانية : يمثلها قول ابن عبد ربه [١١] :

يا وميضَ البرقِ بين الغمامْ ... لا عليها بل عليك السلامْ
إن فى الأحداجِ مقصورةً ... وجْهُها يهتكُ ستْرَ الظلام
تحسب الهجرَ حلالا لها ... وترى الوصلَ عليها حرام
ما تأسّيكَ لدارٍ خلتْ ... ولشعْب شتَّ بعد التئام
(إنما ذكرُك ما قد مضَى ... ضلةٌ مثلُ حديثِ المنام)

وتقطيع البيت الأخير :

إننماذك رُكَ ما قد مضا ... ضلْلَتُنْ مِثْ لُحَدِى ثِلْمَنامْ
فاعلاتن فَعِلن فاعلا ... فاعلاتن فعلن فاعلاتْ

فالعروض **محذوفة** ، والضرب **مقصور** .

---

(٨) أشواق بوذا / ٧٩ .

(٩) موسيقى الشعر / ١٠٢ .

(١٠) راجع قصيدتى (اعتذار) و (صورتان) فى صفحتى ٨٧ ، ٩١ من ديوان (لزوميات وقصائد أخرى) ، وقصيدة (وقفة فى الحياة) فى صفحة ٢١ من ديوان (هدير الصمت) وكلا الديوانين للشاعر عبد اللطيف عبد الحليم .

(١١) العقد الفريد / ٦ : ٢٥٦ .

والنموذج الذى تقدم لهذه الصورة مضمَّنٌ بيتًا من شواهد العروضيين عليها ، وقد فعل ذلك ابن عبد ربه ليسد فراغ الاستشهاد لهذه الصورة التى قال عنها الزجاج : لا يوجد لها بين أشعار العرب القدماء إلا قصيدة الطِّرمّاح بن حكيم التى مطلعها [١٢] :

شتّ شملُ الحىِّ بعد التئامْ ... فعليها ، لا عليك السلامْ

وقد قرر الزميل محمد عامر أن الطرماح : « لم يلتزم فى هذه القصيدة العروض المحذوفة (فاعلن) كما زعم أهل العروض ، بل جعلها تتعاقب مع (فعلن) المخبونة المحذوفة التى عدوها قائمة بذاتها » [١٣] وذكر نماذج تعضد رأيه من أبيات هذه القصيدة .

الصورة الثالثة : يمثلها قول ابن عبد ربه [١٤] :

عاتِبٌ ظَلْتُ له عاتبا ... رُبَّ مطلوبٍ غدا طالبا
من يتُبْ عن حبِّ معشوقهِ ... لستُ عن حبِّى له تائبا
فالهوى لى قَدَرٌ غالبٌ ... كيف أعْصِى القدَرَ الغالبا
ساكنَ القصر ومن حَلَّه ... أصبحَ القلبُ بكم ذاهبا
(اعلموا أنى لكم حافظٌ ... شاهدًا ما عشتُ أو غائبا)

والبيت الأخير هو شاهد العروضيين على هذه الصورة وتقطيعه :

اعلمو أن	نى لكم	حافظن	شاهد مما	عشت أو	غائبا
فاعلاتن	فاعلن	فاعلا	فاعلاتن	فاعلن	فاعلا

العروض **محذوفة** ، وضربها **مثلها** .

---

(١٢) المديد بين أيدى الدارسين : مقالة بمجلة البيان الكويتية عدد يناير ١٩٨٢ للدكتور محمد الطويل .

(١٣) الدوائر العروضية / ١٧٥ ، ١٧٦ .

(١٤) العقد الفريد / ٦ : ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

وعلى هذه الصورة ورد قول حسان بن ثابت من قصيدة عدتها أربعة عشر بيتًا[15] :

قد تَعَفَّى بعدنا عازبُ ... ما به بادٍ ولا قاربُ
غيَّرتْهُ الريحُ تسْفِى به ... وهزيمٌ رعده واصب
ولقد كانت تكون به ... طفلةٌ ممكورةٌ كاعب
وكلتْ قلبى بذكرتها ... فالهوى لى فادحٌ غالب
ليس لى منها مُؤاسٍ ولا ... بُدَّ مما يجلبُ الجالب
وكأنى حين أذكُرها ... من حُميّا قَهوةٍ شارب

وإذا كان الشاعر فى هذه القصيدة قد التزم فى الضرب الحذف ، فجاءت جميع أضرب القصيدة على (فاعلا) ، فإن العروض التزم فيها أيضًا الحذف ، لكنها وردت تارة مخبونة (فعلا) وتارة بلا خبن (فاعلا) . وقد تقاسمت الصورتان أعاريض القصيدة بالتساوى ، سبعة أبيات عروضها (فعلا) وسبعة أخرى عروضها (فاعلا) . وهذا يعنى - فيما يعنيه - أن قول العروضيين بالتزام عدم الخبن فى العروض المحذوفة أمر تعسفى إذا كان عدم الالتزام قد ورد على لسان شاعر مخضرم لا يشك باحث فى شاعريته ، ذاع ذكره وشاع شعره وتوفى قبل أن يفكر أحد فى علم العروض الذى حبذ هذا الالتزام !!

من هذا المنطلق لا نقر زميلنا الدكتور محمد الطويل[16] فيما ذهب إليه من تخطئة الشاعر المعاصر الحسانى عبد الله فى قصيدته (دعوة)[17] التى صاغها على هذه الصورة :

أطلقى حبَّكِ ثم اسألى ... بعدُ عن ماض ومستقبل
أقدمى لا تَدَّعى خاطرا ... يقطَعُ الحاضرَ بالمأمَل
إن عينا غرّبَتْها المنى ... عن هواها لَهْىَ فى مجهل

(١٥) ديوانه / ١٥ . وانظر : الدوائر العروضية / ١٧٤ . ١٧٧ حيث سبقنا صاحبها إلى هذه القصيدة .

(١٦) مقاله بمجلة البيان .

(١٧) عفت سكون النار / ٦٤ .

ثم قال فى البيت العاشر :

لا تقولى : (يبتغى جسداً) فى ذراعىَّ هوى مُثْقِلى

وفى البيت الأخير :

لن تردَّ العمرَ أسئلةٌ إن مضى فالخير أن تنهلى

حيث جاءت جميع الأعاريض على (فاعلا) إلا فى هذين البيتين فجاءت على (فعلا) بالخبن ، فالشاعر - كما يبدو لى - لم يخرج عن دائرة الموسيقى فى هذا البحر الذى أجيز فيه خبن (فاعلا) فى أكثر من صورة .

ومن هذه الصورة قول ابن سناء الملك [18] :

كم لنا من خُلَسٍ فى الغَلَسْ خُلَسٍ تمتْ برغْم الحَرسْ
ذقت منها عسلا من لعس آه وا شوقى لذاك اللعس
كم تنفَّستُ فهل عندكُمْ أنَّ نفسى خرجتْ من نفَسْ

مع ملاحظة أن المحقق شكل كلمة (لعس) فى الشطر الأول من البيت الثانى بالكسر والتنوين ، وذلك إخلال بالموسيقى ، ولعل سر وقوعه فى هذا الوهم هو تسكين الكلمة ، إذ التزم الشاعر التقفية فى الشطرين كما فعل فى البيت الأول .

الصورة الرابعة : يمثلها قول ابن عبد ربه [19] :

أىُّ تفَّاح ورُمّانِ يُجْتَنَى من خوطِ ريحانِ
أىُّ وردٍ فوق خدٍّ بدا مستنيرا فوق سوسانِ
وثنٌ يُعْبدُ فى روضةٍ صِيغَ من دُرٍّ ومرجانِ
من رأى الذلفاءَ فى خلوةٍ لم يرَ الحدَّ على الزانى
(إنما الذلفاءُ ياقوتةٌ أخرجتْ من كِيس دهقانِ)

---

(١٨) ديوانه / ٣٠٨ .

(١٩) العقد الفريد / ٦ : ٢٥٧ .

وتقطيع البيت الأخير – وهو شاهد العروضيين – هكذا :

إننمذ ذل فـــاءيا قـــوتتن	أخرجت من كيسدهـ قـــانى
فـاعـلاتن فــاعلن فـاعـلا	فـاعــلان فــاعلن فـاعلْ

العروض **محذوفة** ، والضرب **أبتر** .

وليست لهذه الصورة أشعار سوى أمثلة العروضيين .

الصورة الخامسة : يمثلها قول عمر بن أبى ربيعة (٢٠) :

إن نـومى مـــــا يلائـمنى	أَجْـلَـهُ يـا أخـتُ إن ذُكـــرا
فــأجـابت فى مــلاطفــةٍ	أســرعتْ فــيــه لهــا الحـــورا
إننى إن لـم أمتْ عـــجـــلا	أرتـــجـــى أن راحَ أو بَـــكَـــرا
فــإذا مـــا راحَ فــاسْــتَلِمى	إن دنا فى طَوْفِـــهِ الحــجـــرا
واشـــفـى البـــردَ عنك لـه	كى تَشُـــوفِـــيــه إذا نظرا
فــأرتْنى مُــسْـفِـرا حَـسَنًا	خلتُـــه إذ أســفــرتْ قـــمـــرا

وتقطيع البيت الأخير :

فــأرتنى مسفرن حَـسَنَنْ	خلتهـو إذ أسـفـرتْ قـمـرا
فـعـلاتن فـاعلن فـعـلا	فـاعـلاتن فـاعلن فـعـلا

العروض **محذوفة مخبونة** والضرب مثلها .

وهذه الصورة أشهر الصور استعمالا فى شعر الشعراء من القديم حتى العصر الحديث ، فقصيدة عمر بن أبى ربيعة التى منها الاقتباس السابق عدتها اثنان وعشرون بيتا . وله أخرى أولها :

يـا خـليـلى هـاجنى ذِكَــــرُ	وحـــمـــولُ الحىِّ إذ صـــدروا

(٢٠) ديوانه / ٩٦ .

عدتها خمسة وعشرون بيتًا (٢١) .

أما أبو نواس فنذكر له على هذا الوزن ثمانى قصائد :

الأولى عدتها أحد عشر بيتا ومطلعها (٢٢) :

يا شـقـيقَ النفسِ من حَكَمِ ‏ ‏ نمتَ عنْ ليلى ولمْ أنَمِ
فاسْقِنى الخمرَ التى اخْتَمرتْ ‏ ‏ بخمارِ الشَّيْب فى الرَّحِمِ

والثانية عدتها ستة أبيات مطلعها (٢٣) :

ما هَوى إلا له سَبَبُ ‏ ‏ يبتدِى منه ويَنْشَعِبُ
فتنَتْ قلبى محجَّبةٌ ‏ ‏ وجْهُها بالحسنِ مُنْتَقِبُ

والثالثة تقع فى أربعة عشر بيتًا مطلعها (٢٤) :

يا كثيرَ النّوحِ فى الدِّمَنِ ‏ ‏ لا عليها بل على السكنِ
سُنَّةُ العشاقِ واحدةٌ ‏ ‏ فإذا أحْبَبْتَ فاسْتَكِنِ

والرابعة تقع فى خمسة وثلاثين بيتا مطلعها (٢٥) :

أيُّها المنتابُ عن عُفرهْ ‏ ‏ لستَ من ليلى ولا سمرهْ
لا أذود الطيرَ عن شجَرِ ‏ ‏ قد بلوتُ المرَّ منْ ثمرهْ

والخامسة أربعة أبيات مطلعها (٢٦) :

سكَنٌ يبقَى له سكَنُ ‏ ‏ ما لهذا يُؤذِنُ الزمَنُ
نحنُ فى دارِ يخبِّرُنا ‏ ‏ ببلاها ناطِقٌ لَحِنُ

---

(٢١) السابق / ٩٥ .

(٢٢) ديوان أبى نواس / ٤١ .

(٢٣) السابق / ٢٣٩ .

(٢٤) السابق / ٤١٢ .

(٢٥) السابق / ٤٢٧ .

(٢٦) السابق / ٦١٥ .

وقد وردت المقطوعة السابقة فى قصيدة لأبى العتاهية عدتها أحد عشر بيتًا، والأبيات الثلاثة الأولى من مقطوعة أبى نواس هى نفسها فى قصيدة أبى العتاهية فيما عدا قافية البيت الثانى التى جاءت (لَسِنُ) بدلا من (لَحِنُ) .

أما البيت الرابع فجاء ترتيبه فى قصيدة أبى العتاهية الثامن (٢٧) .

فإذا عرفنا أن الشاعرين كانا يعيشان فى عصر واحد ، إذ إن أبا العتاهية ولد قبل أبى نواس ومات بعده ، أدركنا سر ذلك الخلط الذى وقع فيه محققو الديوانين، وهو أمر لا يضير بحثنا إغفاله الآن .

أما القصيدة السادسة فتقع فى تسعة أبيات مطلعها (٢٨) :

يا مُبيحَ الدمع فى الطَّلَلِ ... راكبًا منه إلى أمَلِ

الْهُ عما أنت طالبُهُ ... من جوابِ النُّؤى والطللِ

والسابعة خمسة أبيات مطلعها (٢٩) :

عَدِّ عن رسْمٍ وعن كُثُبِ ... والْهُ عنه بابنةِ العِنَبِ

بالتى إن جئتُ أخْطُبها ... حُلِّيَتْ حَلْيًا من الذهَبِ

والثامنة ستة أبيات مطلعها (٣٠) :

يا بَنِى حَمَّالةِ الحطَبِ ... حَرَبِى من ظبْيكم حَرَبِى

حَرَبًا فى القلبِ بَرَّحَ بى ... الهبتْه مقلةُ اللَّهَبِى

وهناك نماذج أخرى متعددة لابن سناء الملك (٣١) وابن الرومى (٣٢) ، وعباس

---

(٢٧) ديوان أبى العتاهية / ٤١٢ .

(٢٨) ديوان أبى نواس / ٦٧٧ .

(٢٩) السابق / ٦٧٨ .

(٣٠) السابق / ٧١٩ .

(٣١) انظر ديوان ابن سناء / ٤٠٤ ، ٤٧٦ ، ٤٧٨ .

(٣٢) انظر ديوان ابن الرومى / ٢ : ٦٨٣ ، ٧٧٦ .

العقاد (٣٣) ، كما أن لحافظ إبراهيم ثلاث قصائد على هذه الصورة : الأولى فى اثنى عشر بيتًا مطلعها (٣٤) :

حــال بيـن الجــفْـن والوسَن | حــائلٌ لـو شــئت لـم يكُـن
أنـا والأيـامُ تـقـــذفُ بـى | بيـن مـشـتـاقٍ ومـفـتـتِن
لـى فـــؤادٌ فـيـك تُـنـكـرُه | أضلُعى مـن شـدةِ الْـوَهَـن

والثانية فى عشرة أبيات مطلعها (٣٥) :

أدلالٌ ذاكَ أم كَـسَـلُ | أم تـنـاسٍ مـنـك أم مَـلَـلُ ؟
أم غـريـقٌ أنـت فـى جَـذَلٍ | أم بـكـاسـاتِ الـهـنـا ثَـمِـلُ ؟

والثالثة فى أحد عشر بيتًا مطلعها (٣٦) :

مـا لـهـذا الـنجمِ فـى الـسَّـحَـرِ | قَـدْسَـهـا مـن شـدةِ الـسَّـهَـرِ ؟
خـلْـتُـه يـا قـومُ يـؤنـسُـنـى | إن جـفـانـى مُـؤْنِـسُ الـسَّـحَـرِ
يـا لـقـومـى إنـنـى رجـلٌ | أفْـنَـتِ الأيـامُ مُـصْـطَـبَـرى

وما سبق من نماذج – يمكن أن نقدم كثيرا غيرها – يدل على أسبقية هذه الصورة ، وحب الشعراء إياها ، وميلهم إلى الصوغ عليها أكثر من غيرها من الصور.

الصورة السادسة : يمثلها قول عباس العقاد (٣٧) :

نـظَـراتُ الـعـيـن فـى الـعَـيْـنِ | جُـمِـعـتْ أشـواقَ نَـفْـسَـيْـنِ
تـلـك أحْـلَـى مـا حـلـمـتُ بـه | من نـعـيـمٍ فـى الـحـيـاتَـيْـنِ

---

(٣٣) انظر ديوان العقاد / ٢٤٣ ، ٥٦٠ ، ٦٥٨ ، ٨٢٢ .
(٣٤) ديوان حافظ / ١ : ١ .
(٣٥) السابق / ١ : ١٩٠ .
(٣٦) السابق / ٢ : ١٠٩ .
(٣٧) ديوان العقاد / ٤٣٦ .

وتقطيع البيت الثانى :

تلك أحلى ما حلم تُبهى ... من نعيمن فلحيا تَيْنى

فاعلاتن فاعلن فعلا ... فاعلاتن فاعلن فاعلْ

العروض **محذوفة مخبونة** ، والضرب **أبتر** .

وعلى هذه الصورة قول عمر بن أبى ربيعة (٣٨) :

زارنا زَوْرٌ سُررْتُ به ... ليت ذاكَ الزَّوْرَ لم يعجَلْ

إذ أتانا ليلةً واجلا (٣٩) ... من عيون الخانة العُذَّلِ

وأتانا وَهْوَ مُنْخَرِقٌ ... وبِغالُ الحيِّ لم ترحَلْ

وقوله أيضًا (٤٠) :

عرَضتْ يوما لجارتها ... وَهْىَ لا تبوحُ لى باسْم

اسْأليه ثمَّتَ استمعى ... أيُّنا أحَقُّ بالظُّلْم

وافْهَمى عنَّا تحاوُرَنا ... واحكُمى رضيتُ بالحُكْمِ

وقول أبى جعفر محمد بن حميد الطوسى (٤١) :

طال تكذيبى وتصديقى ... لم أجِدْ عهداً لمخلوق

إن ناسًا فى الهوى غَدَرُوا ... أحْدَثوا نقْضَ المواثيق

لا ترانى بعدهم أبداً ... اشتكى عِشْقًا لمعشوق

وقول أبى سعيد دَعِىّ بنى مخزوم فى مهاجاة دعبل (٤٢) :

حدقُ الآجالِ آجالُ ... والهوى للمرءِ قتَّالُ

والهوى صعبٌ مراكبُهُ ... وركوب الصعب أهوالُ

ليس من شكلى فأشتُمه ... دعبلُ ، والناسُ أشكالُ

هِمَّتى فى التاج البسُهُ ... وله فى الشعرِ آمالُ

---

(٣٨) ديوانه / ١٥١ .

(٣٩) كذا ، والصحيح : (وجلا) .

(٤٠) ديوانه / ٢٠١ .

(٤١) الأغانى / ١٠ : ١٧٩ .

(٤٢) البيان والتبيين / ٥٠٦ .

وقول ابن سناء الملك (٤٣) :

رُبَّ شـــهــــرٍ قــد نعــمتُ بـه حــين رَقَّتْ لى حـــواشـيـــهِ
ركـــضَتْ أيامُـــه قِـــصَــرًا عندمــــا طالتْ ليـــاليــهِ
فـــكـــأنَّ الـــنـصـــفَ أولُــه وكـــأنَّ السلخَ ثـانيــهِ

وهذه الصورة أقل ورودا من الصورتين : الأولى والخامسة .

الصورة السابعة : يمثلها قول المهلهل (٤٤) :

لست ارجـــو لذة العــيش مـــا ازمَتْ اجـــلادُ قِـــدٍّ بِســـاقى
جلَّلُونى جِلْدَ حَـــوبٍ فـــقـــدْ جَـــعَلُوا نفـــسىَ عندَ التَّـــراقى

وتقطيع البيت الثانى :

جلْلَلُونى جلدحـــو بن فـقـد جعلو نف سىَ عِنْ دَ تْتَراقى
فاعلاتن فـــاعلن فـــاعلا فـعـلاتن فـعلن فاعلاتن

العروض **محذوفة** ، والضرب **صحيح** .

وهى صورة قال عنها أحد الباحثين : « نقلوا ذلك عن الأخفش ، ولا شاهد له فى الشعر العربى » (٤٥) وله العذر فى حكمه هذا ، إذ إن النماذج التى وردت لهذه الصورة جد قليلة لا تكاد تلفت انتباه الباحث ، لكن الإنصاف يقتضينا أن نذكر للصديق الدكتور محمد الطويل أنه استطاع العثور على أبيات لهذه الصورة ، سوى البيتين السابقين ، فى حماسة البحترى ، ليحيى بن زياد (٤٦) ، يقول فى الأولى :

---

(٤٣) ديوانه / ٤٦٩ .
(٤٤) الأغانى / ٣ : ٩٢ .
(٤٥) شرح تحفة الخليل / ١١١ .
(٤٦) مقاله بمجلة البيان ومصدر الأبيات حماسة البحترى / ١٥٦ ، ١٨٩ نشر لويس شيخو ، بيروت ، ١٩١٠م .

كلمـــا شـــئتُ لقـــيتُ امـــرأً يشـــتكى شكوى تحـــزُّ الضـــميـــرا
عـــاش دهرا صـــاعـــداً جَـــدُّهُ ثم ألقـى الجـــدُّ منه عـــثـــورا
وتـرى الآخــــــرَ لا وانيَـــــا جـــدُّهُ يُزجِي إليـــه الحـــبـــورا

ويقول فى الثانية :

إن شـــيبَ الرأسِ بعـــد الشـــبـــابِ لَنَهَى عَنْ جـــامـــحـــاتِ التـــصـــابى
إنمـــا الشـــيبُ سِـــهـــامُ المنايا ولِذِى الصـــبـــوة أدْنَى العـــذاب
مـــرحـــبًـــا بالشـــيْب من زائرٍ وسـقى الرحـــمنُ شَـــرْخَ الشـــبـــاب
مـــا يزالُ الـدهرُ يَرْمى الفـــتى كلَّ حـــينٍ بســـهـــام صِـــيَـــابِ
ببـــيـــاض الرأسِ مِنْ بعـــد مـــا كـــان عـــمـــرًا كـــجناح الغـــراب
أو بـنَـقْـضٍ بـانَ فـى قـــــوَّةٍ بعـــد تأبيـــد الغِنى ذى الشـــغـــاب
أو بإفـــــراد امـــرئ ربمـــا كـــان فـــيـــمـــا نابَهُ ذا صـــحـــاب

مع ملاحظة أن عروض البيت الثانى صحيحة ، بالإضافة إلى البيت الأول المصرع .

لكن هذه النماذج على أية حال أمثلة غير كافية لنفى الشذوذ عن هذه الصورة، وإن كانت إمكانة من الإمكانات المتعددة لبحر المديد .

ملحوظتـــان :

١- ذكروا لتسمية المديد وجوهًا متعددة لا فائدة من ذكرها، كما عدوه - بناء على نظام الدوائر - مُـثَـمَّنًا ، أى مكونا من ثمانى تفعيلات (فاعلاتن فاعلُن فاعلاتن فاعلن) فى كل شطر ، ثم عقبوا على ذلك بأنه لا يستخدم إلا مجزوءًا ، وشذذوا استعماله تامًا ، ومثلوا لتامه بقول أحدهم (٤٧) :

إنه لو ذا للحب طعـمـا مـا هجـر كل غـرٌّ فى الهوى أنت منه فى غَـرَرْ
ليس من يشكو إلى أهله طول الكرى مـثلَ من يشكو إلى أهله طولَ السهـر

(٤٧) محيط الدائرة / ٣٤ ، وشرح تحفة الخليل / ١٢٠ حيث نقل نص محيط الدائرة .

سحَ لمـا نفـدَ الصبـرُ منه أدمـعـا   كـجـمـانٍ خـانه سلكُ عـقـدٍ فـانـتـثـر
لا تلمْـــهُ إن شكا مـــا يلاقى أو بكى   وامـــتـــحـنْ باطنَهُ بالذى منه ظهـــر

وفى ظنى أن من صاغ هذه الأبيات صاغها هكذا :

إنـــه لـــو ذاق لــــلـــــــــ   ـــحب طعـــمـــا مـــا هـجـــر
كـل غـــــــر فـى الـهـــــوى   أنـت مـنـه فـى غـــــــــرر
لـــيـــس مـــن يـــشـــكـــو إلـــى   أهــــلـــــه طـــول الـــــسكـــرى
مـــــــــثـل مـن يـشـكـو إلـى   أهلـه طـول الـســـهـــــر ... إلـخ

فهى ثمانية أبيات من مجزوء الرمل المحذوف العروض والضرب ، بيد أن الشاعر قَفَّى الشطر الرابع من كل بيتين .

٢- ذكروا لهذا البحر نمطا مشطورا صحيح العروض والضرب ، (فاعلاتن فاعلن) فى كل شطر ، ومثلوا له بقول السلكة :

طـاف يـبــــــغـى نـجـــــوة   مـــن هــلاك فـــــــــــهــلــك

وحمله بعض العروضيين على أنه من شاذ تامه التزم فيه التصريع ، وذهب الزجاج إلى أنه من الرمل (٤٨) ، وقد سبق لنا أن ناقشنا ذلك فى بحر الرمل ، وارتضينا رأى الزجاج .

---

(٤٨) محيط الدائرة / ٣٧ ، وشرح تحفة الخليل / ١١١ .

١٤ - المجتث

يتكون بحر المجتث من (مستفعلن   فاعلاتن) فى كل شطر ، فهو من الأبحر القصيرة التى صيغ عليها الشعر العربى .

وله صورة واحدة معتدٌّ بها فى كتب العروض ، بيد أن الشعراء نوّعوا نغمته بعض التنوع ، وأدخلوا فيها من العلل ما يلحق تفعيلة العروض والضرب فى أبحر أخرى تنتهى بها .

أما الصورة المعروفة فى كتب العروض فيمثلها قول الحلاج (١) :

لا كـنـتُ إن كـنـتُ أدرى	كـيـف الـسـبـيـل إليـكـا
افنَيْـتَـنى عن جـمـيـعى	فـصـرتُ أبـكـى علـيـكـا

وتقطيع البيت الأول :

لا كـنـت إن	كـنـت أدرى	كـيف سْسَبـيـ	ـلُ إلـيـكـا
مـسـتـفـعلن	فـاعـلاتن	مـسـتـفـعلن	فـعـلاتن

العروض **صحيحة** ، والضرب **صحيح** ، على الرغم من حذف ثانيه الساكن .

وقد يأتى الضرب مشعَّثا ، بمعنى أن يأتى على (فالاتن) لا (فاعلاتن) ، كما فى قول العقاد فى بداية قصيدته (الليل يا كروان) (٢) :

الـلـيـل يـا كـروانُ	بُـشْـراكَ طـابَ الأوانُ
بشـراك ؟ بلْ أنتَ بُشْـرى	تـهـفُـو لـهـا الآذانُ
سـهـرانُ فى الـلـيـل شـادِ	فـكـلُّـنـا سـهـرانُ

(١) ديوان الحلاج / ٦٤ .

(٢) ديوان العقاد / ٤٧٢ .

وإن تكنْ أنت حُلْمَا ... فكلُّنا وَسْنان

وسنانُ لم يَسْهُ قلبٌ ... له ولا أجفانُ

النومُ فى الصيفِ وِزْرٌ ... وفى الهوى كُفْرَانُ

فباستثناء البيت الأول الذى ورد ضربه على (فاعلاتن) نجد أضرب الأبيات التالية قد جاءت على (فالاتن) ، والقصيدة السابقة من اثنين وأربعين بيتًا ورد الضرب (فالاتن) فى ثلاثة وعشرين منها ، ولا ضير على الشاعر فى استخدام أى الصورتين .

وعلى هذه الصورة ورد قول ابن سناء الملك (٣) :

ادنو إليك فأُقْصَى ... وكم أطيع فأُعْصَى

جَوْرًا تقصَّيْتَ فيه ... وجائرٌ من تَقَصَّى

عشْقى كمالٌ ، فما لِى ... اراهُ عندك نقصا

وليس تُحْصَى ذنوبى ... ما لم يكنْ ليس يُحْصَى

وقول أبى القاسم الشابى (٤) :

شعرى نفاثةُ صدرى ... إن جاش فيه شعورى

لولاه ما انجابَ عنّى ... غَيْمُ الحياةِ الخطيرِ

ولا وجدتَ اكتئابى ... ولا وجدتَ سرورى

به ترانى حزينًا ... ابكى بدمعٍ غزيرِ

به ترانى طَرُوبًا ... أَجُرُّ ذيلَ حُبورى

وفى البيت الثانى مخالفة نحوية ؛ لأن (الخطير) نعتٌ لـ (غيمُ) ، وجاء مجرورا مراعاةً لحركة الروىّ . ويمكن أن يكون من قبيل قول العرب : (هذا جُحْرُ ضَبٌّ خَرِبٍ) ، فيكون مجرورًا بالمجاورة .

---

(٣) ديوان ابن سناء / ٤١١ ، وانظر أيضًا ٤٢٩ ، ٤٤٤ .

(٤) ديوان الشابى / ٦١ ، وانظر ٦٤ ، ١٧٩ .

وقول نِزار قبانى (٥) :

لا تـهـــتــــفـى : لـيس خَـطّى — فـلـلـسـطـور هـتـــــــاف
الـحــرفُ حـــرفُكَ ، فـــيــــه — تـأنُّـقٌ والْـتِـــــفَـــــافُ
هـذى وثـائـقُ حـــقـــــدى — وكـلُّـهـــــــــا أهـدافُ
وتـصـــرخـيـن : جــبـــانٌ — زورٌ وقـــــولٌ جُـــــزافُ
أنـا جــبــانٌ ؟!!! ســـوادِى — ثَـلْـجٌ ، وعُــهْـــرِى عَـــفـــافُ
لا لـن يـنـولَـكِ غــيـــرى — وفـى يـدىَّ اعــتــــراف

وقول ناجى (٦) :

كم مــرةٍ يا حــبــيـــبى — والـلـيـلُ يَـغْـشَـى الـبــرايا
أهـيمُ وحْـــدى ومــا فى الظَّـــلام شـــاكٍ سِـــوَايـا
أُصَـــيِّــر الـدمعَ لـحـنـا — وأجـعـلُ الـشـعـــرَ نـايـا
وهــلْ يُـلَـبِّـى حـطـامٌ — أشــعـلـتُـه بـجـوايـا
الـنـارُ تُـوغِـلُ فـيـه — والـريـحُ تَـذْرُو الـبـقـايـا
مـا أتْـعَـسَ الـنـاىَ بـيـن الـمُـنَـى وبـيـنَ الـمـنـايـا
يـشـدو ويـشـدو حـزيـنـا — مـرجِّـعًـا شـكـوايـا

وقد أورد العروضيون لهذا البحر عروضا محذوفة لها ضرب مثلها ، ومثلوا لها بقول الشاعر (٧) :

دارٌ عَــفَـــاها الـقِـــدَمْ — فَــهْـىَ وجــودٌ عَــدَمْ
مــســتــفـعـلن فــاعلن — مــســتــعلن فــاعلن

وقد سبق لنا أن سلكنا هذا الوزن تحت عنوان (البسيط المشطور) وهو به أولى .

---

(٥) أنت لى / ١٠٥ ، وانظر : طفولة نهد / ٢٧ ، وقالت لى السمراء / ٥١ .
(٦) ديوانه / ١٧ ، وانظر أيضًا : ٣٧ .
(٧) محيط الدائرة : ٩٥ .

ولعل هذه الصورة من المجتث كانت ماثلة فى ذهن الشاعر فاروق شوشة ، وهو يصوغ مقطعا فى قصيدة (كلمات مرتعشة) حين قال (٨) :

طيفٌ من الذكــــــرى ... يسْـــرى بأعــــتـــابك
إن طــافَ أو مــــــــرًا ... فى كـــأسِ أحـــبـــابِكْ
أبـصــــرتُهم هامــــوا ... فى قـــدس مـــحـــرابكْ
أرواحُــــــهم نَشْــــوَى ... ظـمـــــــــأى لأعـنـابـك
يـا لـيــــــتـنـى أبـقَـى ... وحــــــــدى عـلـى بـابـك

بيد أن كل شطر جاء على (مستفعلن فالا) فالتزم التشعيث فى العروض والضرب . ويمكن أن تعد هذه المقطوعة صورة أخرى من البسيط المشطور التزم فيها القطع فى العروض والضرب ، فيكون تقطيع كل شطر منها : (مستفعلن فاعلْ) ، لكن ذلك لن يتاح لنا فى قصائد أخرى استخدم فيها الشاعر هذه الصورة التى صاغ عليها فاروق شوشة إلى جوار مقطوعات أخرى صرح فيها بالتفعيلة الأساسية للمجتث (فاعلاتن) .

ففى قصيدة (فى انتظار الصباح) للشاعر محمود أبو الوفا (٩) ، وهى على نظام المقَطّعات ، يقول :

جــــــدِّدْ لِىَ الأقــــــداحْ ... يـا ســــــــــــاقِىَ الـراحِ
عَـــــلَّـــى أرَى فــــى الــــراحْ ... أطـيـــــــافَ أفــــــراحـى

وتفعيلها :

مــــســــتـــــفــــعلن فــــالاتْ ... مــســتــفــعلن فـالا (أو فَـعْلُنْ)

العروض **مقصورة** والضرب **محذوف** .

---

(٨) إلى مسافرة / ٩٥ .

(٩) محمود أبو الوفا / ٨٤ ، ٨٥ .

وقبله قال ابن بَقى [(١٠)] :

أدِرْ لـنـا أكـــــــــوابْ	يُنْسَى بهــــا الوَجْــــدُ
واســتــحــضــر الجــلاّسْ	كــمــــا اقــتــضى الوُدُّ

كما قال ابن خاتمة [(١١)] :

يُـديـرُهـا تَـيَّــــــــاهْ	كـــالصـــبح مــــرآهُ
إن أخـطـأتْ كَـــفّـــاهْ	ســـقـــتْكَ عـــيناهُ
لـلـهِ مــــا أبهــــاهْ	ومـــا أُحَــــيْــــلاهُ

ثم يقول أبو الوفا :

لـكـلِّ يـومٍ شـــــرابْ	لابُـدَّ مـن كـــاسِـــهْ
وكـلُّ مـــعـنـى الـعــذابْ	فى لـونِ إحـســاسِـــهْ
مَـنْ ذا يـردُّ الـصـــوابْ	لـلـدهـرِ فـى نـاسِـــهْ ؟

وتفعيلاته :

مـســتـفـعلن فـاعـلاتْ	مـســتـفـعلن فــالا

وبعد ذلك :

لا تـســألوا يا شُــهــودْ	عن حـكـمـــة الأقـــدارْ
وأين نـحـن الـعــبــيــدْ	مـــمـــا وراءَ الســتـــارْ
ومَـنْ تـخـطّـى الـحــدودْ	يُـلْـقَــى بـه فــى الــنــارْ

وتفعيلاته :

مـســتـفـعلن فـاعـلاتْ	مـســتـفـعلن فــالاتْ

أو (فاعِلات) كما فى البيت الثانى .

---

(١٠) الموشحات الأندلسية / ٥٤ .

(١١) السابق / ٢٦١ .

وفى ختام القصيدة يعود إلى الصورة المشهورة من المجتث فيقول :

يا ليلُ هلْ من مُداوِ … يا ليلُ يَشْفى جراحى
لم يُجْدِ فيك اصطبارى … وليسَ يُجْدى نُواحى
يا هلْ ترى لى صباحٌ … أم ليس لى مِنْ صباحِ

وهذا يزكى الرأى الأول الذى ذهبنا إليه ، وهو أن هذه المقطوعات من بحر المجتث وليست من مشطور البسيط .

ولعلى محمود طه قصيدة بعنوان (الكرمة الأولى) [١٢] سار فيها على نظام المُقَطَّعات أيضًا ، واستخدم العروض تارة مقصورة ، وتارة محذوفة ، وتارة مشعثة . أما الضرب فالتزم فيه الحذف مع التشعيث ، إلا فى الأبيات الأربعة الأخيرة فجاءت العروض (فالا) محذوفة مشعثة ، والضرب (فالاتْ) مقصورًا مشعثًا . ومنها يقول:

آدم أم حواءْ … أغراك بالغرسِ
يا شاربَ الصهباءْ … عَلاً بلا كأسِ

❊ ❊ ❊

لو شربَا منها … مانَسِيا العهْدا
أو حدّثا عنها … ما هجَرا الخُلْدا

❊ ❊ ❊

هات اسقنى هات … من دَنّها المختومْ
أنْسَى بها الآتى … من عُمرِىَ المحتومْ

وقد استخدم إبراهيم ناجى العروض المقصورة مع الضرب المقصور فى بعض مقاطع من قصيدة (قيثارة الألم) [١٣] ، كما استخدم العروض المقصورة مع الضرب المحذوف المشعث تارة ، والمقصور المشعث تارة أخرى، محمود حسن

---

(١٢) ديوانه / ٥١٨ .

(١٣) ديوان ناجى / ٢٧٩ .

إسماعيل فى قصيدته (أغنية للنيل) (١٤) ، واستخدم أحمد عبد المعطى الهمشرى القصر والحذف فى العروض و الضرب كليهما فى قصيدته (أرغن الغناء) (١٥) ، دونما التزام بأيهما إلا فى كل بيتين على حدة . ولنِزار قبانى قصيدة بعنوان (عودة أيلول) (١٦) تتكون من أحد عشر مقطعًا تسير على هذا النمط :

لا زيتَ لا قَشَّهْ
لا فحمةٌ فى الدارْ
جَهَّزْ وِجاقَ النارْ
فى حَلْمتى رِعْشَهْ

فالعروض والضرب إما (فالا) أو (فالاتْ) .

كما استخدم العروضَ المقصورة مع الضرب الصحيح تارة والمقصور أخرى الشاعرُ فتحى سعيد فى قصيدته (من ذا سقاك الغمام) (١٧) التى يبدؤها بقوله :

على رُفاتِ الصُّدورْ ... مشيتُ والليلُ حالكْ
أسيرُ بين القبورْ ... أرنو هنا وهنالِكْ
أبكِى على كلِّ سُورْ ... (فكلُّهُ قبرُ مالِكْ)

أما عباس العقاد فقد استخدم للعروض المحذوفة ضربًا مقصورًا فى مقطوعة بعنوان (النور) (١٨) يقول فيها :

النورُ سِرُّ الحياهْ ... النور سرُّ النجاه
النورُ وَحْىِ النُّهَى ... النور وَحْىُ الصلاه

(١٤) صلاة ورفض / ١٢٩ .
(١٥) ديوان الهمشرى / ٥٤ .
(١٦) قصائد / ٢٣ .
(١٧) مسافر إلى الأبد / ٥٢ .
(١٨) ديوان العقاد / ٤٠٣ .

النورُ شَوْق الفتى | النورُ شوقُ الفتاه
ألمحُهُ بالروح لا | لمحَ العيونِ الخواه [19]
ما تبصرُ العينُ مِنْ | معناه إلا أداه
هذا سبيلُ الهدى | لا ما افتراه الهداه

ومن الصور المستحدثة من المجتث أن ترد العروض صحيحة وضربها مقصورًا ، ويمثل هذه الصورة قول نِزار قبانى فى ختام قصيدة من اثنى عشر بيتًا بعنوان (كيف كان ؟) [20] :

على الليالى دخلْنا | فأصبحت مهرجانْ
فحيث رفَّتْ خُطانا | تفتَّقَتْ نجمتان
وحيث سال شذانا | تفتَّحتْ وردتان
ويعرفُ الليل أنا | كنَّا له شمعدان
نَهْديه حتى كأنا | للّيلِ غمازتان

وعلى هذه الصورة المقاطع : الأول والثالث والرابع من قصيدة أبى القاسم الشابى (نظرة فى الحياة) [21] التى يقول فى المقطع الأول منها :

إن الحياةَ صراعٌ | فيها الضعيفُ يُداسْ
ما فاز فى ماضغيها | إلا الشديدُ المِراسْ
للحبِّ فيها شجونٌ | فكُنْ فتَى الاحتراسْ
الكونُ كونُ شقاءٍ | الكونُ كونُ التباسْ
الكونُ كونُ اختلافٍ | وضَجَّةٍ واختلاسْ

---

(١٩) كذا ، والشطر الأول من الرجز المجزوء ، ولو قيل : يُلْمَحُ بالروح لا ، أو أَلْمَحُ ، بلا هاء ، لسلم الوزن .
(٢٠) أنت لى / ٢٤ .
(٢١) ديوان الشابى / ٧٥ .

كما يقول فتحى سعيد فى أبيات من قصيدته (انتظار ماذا ؟) [٢٢] :

سـألت نفسى الحزينهْ عن سـرِّ ليلى الطويلْ
هل تنشدينَ السكينه ؟ قالت : وكيف السبيل ؟
الذكرياتُ السجينه والليلُ غُولٌ ثقيل
فى اليمِّ سارتْ سفينه بكل ريحٍ تميل
انظُرْ لباب المدينه عليه جرحٌ يسيل

ولعل هؤلاء الشعراء جميعًا ، وهم يصوغون قصائدهم ، كانوا ينظرون إلى قول ابن زهر الحفيد (ت ٥٩٥ هـ) [٢٣] :

حَىِّ الوجوهَ المِلاحا وحَىِّ نُجْلَ العيونْ

ومعنى ما سبق كله أن المجتث قد ازداد ثراء فى الشعر المعاصر ، وأصبحت له الصور الآتية :

(أ) عروض صحيحة وضرب صحيح .

(ب) عروض صحيحة وضرب مقصور .

(ج) عروض محذوفة وضرب محذوف .

(د) عروض محذوفة وضرب مقصور .

(هـ) عروض مقصورة وضرب صحيح .

(و) عروض مقصورة وضرب مقصور .

(ز) عروض مقصورة وضرب محذوف .

بيد أن الصور الثلاث الأخيرة لم ترد فى قصائد مستقلة أو مقطوعات متميزة، وإنما وردت فى أثناء قصائد استخدم فيها نظام المُقَطَّعات بما يتيحه للشاعر من تنويع الأعاريض والأضرب .

---

(٢٢) إلا الشعر يا مولاى / ٣٩ .

(٢٣) الموشحات الأندلسية / ١٤٦ .

١٥ - المقتضب

يتكون هذا البحر - كما ورد فى كتب العروض - من (مفعولاتُ مستفعلن)، لكن التفعيلتين يحذف رابعهما الساكن دائما ، فتصيران (مفعلاتُ مُسْتَعِلُنْ) . لكن لحازم القرطاجنى رأيا فى وزن المقتضب أُحسُّه أقرب إلى الحقيقة وأولى ، وهو أن يكون شطره مكونا من (فاعلن مفاعَلَتُنْ) [(١)] ، وليس هناك أى تغيير يذكر فيما ارتآه حازم فيما يتصل بالحركات والسكنات ، لكنه تخلص من التفعيلة المنتهية بمتحرك (مفعلاتُ) ، ولذا سنلتزم فى علاج هذا البحر بأن يكون بيته :

فـاعِلُنْ مـفـاعَلَتُنْ فـاعِلُنْ مـفـاعَلَتُنْ

وهى الصورة التى اشتهرت له فى كتب العروض ، وعليها قال أبو نواس [(٢)] :

حـامِلُ الهَـوى تَعِبُ يسـتـخِـفُّـهُ الطَّرَبُ
إن بـكـى يـحـقُّ لـه لـيس مـا بـه لَعِبُ
تضـحكين لاهيـةً والمـحبُّ يَنْتَـحِبُ
تعـجـبـين من سَـقَـمى صِـحَّـتى هى العَـجَبُ
كلمـا انقـضى سَـبَبٌ منك عـادَ لى سَـبَبُ

وتقطيع البيت الأول :

حـامِلُنْ	هو اتَعِبُو	يسـتـخِفْ	فُـهُطْطَرِبُو
فـاعلن	مـفـاعلتن	فـاعلن	مـفـاعلتن

---

(١) منهاج البلغاء / ٢٣٤ .

(٢) ديوانه / ٢٢٧ .

وسنسم العروضَ والضربَ كليهما بالصحة بناء على التقطيع الذى ارتضيناه .

وعلى هذه الصورة ورد قول صفى الدين الحلّى (٣) :

إن لـلـغـــــرام يـدا مَـــسَّنى بهـــا العطَبُ
إن قـضـيتُ فـيـه أسى فَـهْـوَ بعضُ مـا يجبُ
أبْدَتِ الوشـــاةُ رضـا منـهُ يُلْحَظُ الغَـضَبُ
الوجــوهُ ضـاحـكةٌ والقلوبُ تنتحبُ .
لو أتَوْا بمكْرُمَةٍ أعتبوا وما عَتَبُوا
فالغـرامُ نارُ لظى عَـذْلُهُمْ لها حَطَبُ

وقول خليل مطران فى ختام قصيدة بعنوان (قضية بين القلب والعين) (٤) عدتها ثمانية عشر بيتًا :

السنا تَبَسُّمُهُ وهو ضاحكٌ جَزِلُ
السرورُ فى فمِهِ والعذابُ و الأجَلُ
عينُكَ التى نظرتْ منه جاءها المَيَلُ
فالمسىءُ غيرُهما ما إليه مُتَّصَلُ
علّةٌ لما فعلا لو تعاقبُ العِلَلُ

وقول أحمد شوقى تحت عنوان (أثر البال فى البلبال) (٥) وهى قصيدة تقع فى تسعة وسبعين بيتًا :

ياندِيمُ خفَّ بها لا كَبَابِكَ الطَّرَبُ
لا تَقُلْ عواقبُها فالعواقبُ الأدبُ
تنجلى وَلِى خُلُقٌ يَنْجلى ويَنْسَكِبُ
يرقبُ الرفاقُ له كلما سرى شربُوا
شاعرُ العزيزِ ، وما بالقليلِ ذا اللّقَبُ

---

(٣) ديوانه / ٢٨٣ ، وانظر قصيدة آخرى ص ٣٧١ .

(٤) ديوان الخليل / ٢٩ .

(٥) الشوقيات / ٢ : ٩ .

وله قصيدة أخرى تحت عنوان (البنون والحياة الدنيا) (٦) تقع فى خمسة وأربعين بيتا يقول فيها :

قل لثاكلَيْن مشَى ... فى قُواهما الكَمَدُ
لم يُعافَ قبلكما ... والدٌ ولا ولَدُ
الذين مِيلَ بهم ... فى سِفارهمْ بَعدُوا
ما علمتُمَا أشقوا ... بالرحيل أم سَعِدوا (٧)
إنّ منزلاً نزلوا ... لا يردُّ من يَرِدُ
كلُّنا إليه غداً ... ليس بالبعيد غَدُ

وقد استخدم الحسين بن الضحاك هذا الوزن فأتى بالعروض صحيحة كالصورة السابقة ، لكنه التزم العصب - وهو تسكين الخامس المتحرك - فى الضرب، حيث قال (٨) :

عالمٌ بحبِّيه ... مُطْرِقٌ من التّيهِ
يوسفُ الجمالِ وفِرْ ... عَوْنُ فى تعدِّيه
لا وحقٍّ ما أنا مِنْ ... عَطْفِهِ أُرَجِّيهِ
ما الحياةُ نافعةٌ ... لى عَلَى تأبِّيه
النعيمُ يَشْغَلُهُ ... والجَمالُ يُطْغيهِ
فَهْوَ غيرُ مكترثٍ ... للذى أُلاقيهِ
تائهٌ تُزَهِّدُهُ ... فىَّ رغبتى فيه

وكل الأبيات تسير على : فاعلن مفاعَلَتن فاعلن مفاعَلْتُنْ فالعروض **صحيحة** ، والضرب **معصوب** .

وهناك صورة ثالثة للمقتضب ذكرها الدكتور عبد الله الطيب المجذوب (٩)

---

(٦) السابق / ٣ : ٥٩ .

(٧) فى الديوان (ما علمنا) وقد أثبتنا ما يصح به الوزن .

(٨) الأغانى / ٧ : ١٨٥ ، وانظر : موسيقى الشعر / ٥٤ . وشرح تحفة الخليل / ٢٧٢ ، ٢٧٣ .

(٩) المرشد / ١ : ٨٥ ، وانظر : شرح تحفة الخليل / ٢٧٣ .

حذف فيها من كل من عروض البيت وضربه الفاصلة الصغرى ، **فجاء الوزن** : فاعلن مُفَا أو : فاعلن فَعُو .

وعلى هذه الصورة الثالثة وردت قصيدة شوقى (مَرْقَص) (١٠) التى تبلغ سبعين بيتًا مطلعها :

مـــال واحـــتـــجَبَ — وادَّعَى الـغــضَبْ
لـيـت هـاجِــرى — يـشــرحُ الـســبـبْ
عَــتْــبُـــهُ رِضَــا — لـيـــتـــه عَــتَبْ
عــلَّ بـــيـــنـــنــا — واشـــيًــا كَـــذَبْ
.ـــــفَـنْـدَا — يــخـلُـقُ الـرِّيَــبْ
مــن لِـمــدْنَفٍ — دَمْــعُــهُ سُــحُـبْ
بـات مُــتْــعَـبًـا — هَـمُّـــهُ الـلَّـعِـبْ

وقول الشاعر محمد الأسمر فى قصيدة بعنوان (حنين القروى) (١١) تبلغ خمسة وثلاثين بيتًا :

شَــفَّنى الســهــر — فــاســألى القـمــرْ
إنـــه الـــذى — يـعــرفُ الخــبــرْ
عــالمٌ بِـمَـنْ — نـام أو ســهــرْ
طــولَ لـيــلِـه — شــاخصُ البــصــرْ
أىُّ شــاغــلٍ — أَسْــهَــدَ الحــجــرْ

وفى مصرع كليوباترا يقول شوقى على لسان شرميون (١٢) :

مَــلْــكَــتـــى دَعِــى — هــذه الـفِـكَــرْ
جُـنْـدُ رومـــةِ — يَـعْـبُـدُ البـدَرْ
فــى ســبـيـلهـــا — يــركَـبُ الـغَــرَرْ

(١٠) الشوقيات / ٢ : ١٤ .

(١١) ديوان الأسمر / ٤٥٣ .

(١٢) مصرع كليوباترا / ٨٦ ، وانظر : موسيقى الشعر / ٢٠٤ .

فترد كليوباترا :

شَـرْمِـيُـونُ صَـهْ   إنـه حَـضَـرْ

وقد استخدم العقاد الصورة السابقة فى قصيدة (عصر السرعة) (١٣) لكنه أتى بالضرب على وزن (فَعُولْ) فقال :

طـار فـى الـذُّرَى   هام في السـهـولْ
مـسـرعُ الـخُـطَـا   حـيـثـمـا يجـولْ
مـا لـه عَـدَا   عَـدْوَةَ الوُعـولْ
مـا لـه سَـطَـا   سَطْوَةَ السُّـيـولْ
فـى صُـعـودِهِ   يـشـبـهُ الـنزولْ
تـلـك سـرعـةُ الـ   ـهـاربِ الْعَـجـولْ
تـلـك سـرعـةُ الـ   آثِـمِ الـخَـجُـولْ
أين سـرعـة الـسَّـ   ـم ـعْـى والـوصُـولْ ؟

ومعنى ماسبق أن المقتضب – كما ورد فى الشعر – يتشكل فى الصور الآتية:

(أ) فاعلن مفاعلَتن   فاعلن مفاعلَتن

(ب) فاعلن مفاعلَتن   فاعلن مفاعلْتن

(جـ) فاعلن فعـو   فاعلن فعـو

(د) فاعلن فعـو   فاعلن فعولْ

هذا على الرغم مما نقل عن الأخفش من إنكاره أن يكون هذا البحر وما بعده (المضارع) من شعر العرب ، وزعمه أنه لم يسمع شيئا منهما ، وعن الزجاج من أنه قال : هما قليلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربى ، وإنما يروى من كل واحد

---

(١٣) ديوان العقاد / ٥٦٢ ، ٥٦٣ .

منهما البيت والبيتان ، ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ، ولا يوجد فى أشعار القبائل (١٤) .

فلو سلمنا جدلا بالرأيين السابقين ، واستسلمنا للزعم بحداثة بحر المقتضب فإن الصور التي ورد عليها كفيلة بإقناعنا بصحة نغمته ، وإحساسنا بمدى الخسارة التى يمكن أن يخسرها الشعر لو ألغى هذا البحر كما ينادى بذلك بعض الباحثين(١٥) .

---

(١٤) حاشية الدمنهورى / ٦٠ ، وانظر : محيط الدائرة / ٩٤ وموسيقى الشعر / ٥٤ ، ٥٥ .

(١٥) العروض والقافية : دراسة ونقد / ١٤٤ ، ١٤٥ .

١٦- المضــــارع

إذا كنا قد ذكرنا من قبلُ رأى العلماء فى المقتضب والمضارع ، فإن لحازم القرطاجنى رأيا يرفض فيه المضارع على الإطلاق حين يقول : « فأما الوزن الذى سموه المضارع فما أرى أن شيئًا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه ؛ لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها ..... فهو فكرةٌ خطرتْ على فكر من وضعه قياسًا ، فيا ليته لم يضَعْهُ ، ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها . فإنه أسخف وزن سمع ، فلا سبيل إلى قبوله ، ولا العمل عليه أصلا »[١] .

وعلى الرغم من هذا الرأى الذى نميل إليه سندرس هذا البحر استكمالا لمنهجنا فى عرض بحور الشعر العربى . وهذا البحر يتكون من : (مفاعيلن فاعلاتن) فى كل شطر ، ويمثله قول ابن عبد ربه [٢] :

أَرَى للصـبـا وداعـا	ولا يذكــرُ اجتماعا
كــأنْ لم يكنْ جديرًا	بحفْظ الذى أضاعا
ولم يُصْبِنا سرورا	ولم يُلْهنا سماعا
فجدِّدْ وصالَ صَبٍّ	مَتى تَعْصِهِ أطاعا
(وإن تَدْنُ منه شبرا	يقرِّبْك منه باعا)

وتقطيع البيت الأخير - على مذهب العروضيين : -

وإن تـدن	منه شبرن	يقـرْرِبْكَ	منه باعا
مفاعيلُ	فاعلاتن	مفاعيل	فاعلاتن

(١) منهاج البلغاء / ٢٤٣ بتصرف يسير .

(٢) العقد / ٦ : ٢٨٢ .

وهذا يعني أن التفعيلة الأولى من كل شطر محذوفة الساكن الأخير ، وهذا الأمر لازم فى بحر المضارع لا يتخلف ، بيد أن العروض صحيحة ، والضرب كذلك صحيح .

وعلى هذه الصورة ورد قول سعيد بن وهب [٣] :

لقد قُلْتُ حين قَرَّ ... بَتِ العيسُ يا نَوارُ
قِفُوا فارْبَعُوا قليلا ... فلم يَرْبَعُوا وساروا
فنفسِى لها حنينٌ ... وقلبى له انكسارُ
وصدرى به غليلٌ ... ودمعى له انحدارُ

وقد استخدم أبو نواس هذا الوزن فأتى بالعروض صحيحة كما سبق ، لكنه التزم في الضرب القصر ، وهو تسكين الحرف الأخير ، فجاء على (فاعلاتْ) ، ويمثل ذلك قوله [٤] :

أيا ليلُ لا انقضَيْتْ ... ويا صُبْحُ لا اتَيْتْ
ويا ليلُ إن أردتَ ... طريقا فلا اهتدَيْتْ
حبيبى بأىِّ ذَنْبٍ ... بهجرانك ابتليتْ
فوالله لا صرمْتُ ... كَ فاحْتَلْ بما اشتهيتْ
ووالله لا قطَعْتُ ... كَ إن زُرْتَ أو نأيتْ
ولا زلتُ عاشقًا لـ ... كَ إن شئتَ أو أبيتْ
رجوتُ السُلُوَّ عنكَ ... فهيهاتَ ما رايتْ
وهيهات ما طلبْتَ ... وهيهاتَ ما ابتغيتْ

ويلاحظ أن أبا نواس أكثر فى العروض من حذف نون (فاعلاتن) فصارت (فاعلاتُ) مما أكسب الأبيات نثرية ، وأبعدها عن الجو الموسيقى للشعر .

---

(٣) الأغانى / ٢ : ٣٣٥ .
(٤) ديوانه / ٧١٢ ، وانظر : شرح تحفة الخليل / ٢٦٨ .

وإنى لأزعم أن الذين صاغوا على هذا البحر لم يراعوا الوزن الذى نادى به العروضيون وهو (مفاعيلُ فاعلاتن) ، فمن الصعب جدًا أن يلتزم الشاعر فى كل أبياته بحذف نون (مفاعيلن) دون أن تختل منه تفعيلة فى مرة من المرات . إن ذلك لأمر عجيب حقا ، يثير فينا تساؤلا مُؤَدَّاه : ألا يكون الشاعر ، وهو يصوغ أبياته ، يراعى هذا الوزن :

فـعــولن مُـتَـفْـعِـلاَتُنْ فـعــولن مُـتَـفْـعِـلاَتُنْ

إن هذا الوزن ينطبق بدقة على أبيات ابن عبد ربه التى صنعها لهذا البحر مضمنا إياها بيت الشاهد :

وإن تـدْنُ مـنـه شــبــرا يقــرِبْـكَ مـنـه بـاعــا

وينطبق أيضًا على أبيات أبى نواس ، فيكون تفعيل أبياته :

فعولن متفعلاتن (أو متَفْعلاتُ) فـعـولن مـتـفـعـلاتْ

وأعتقد أن أى شاعر آخر يضع فى اعتباره هذا الوزن يمكنه أن يصوغ عليه ، لكن الأمر لن يعدو فى النهاية أبياتا مصنوعة لم تمثل ظاهرة يمكن الأخذ بها ، مما يشجعنا أن نتبنى رأى حازم القرطاجنى وغيره من الباحثين الذين رفضوا هذا البحر ونادوا باطِّراحه .

القافيــة

يختلف مفهوم القافية باختلاف العلماء الذين عرفوها ، لكن أشهر التعريفات ثلاثة [١] :

١- أن القافيـة عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول ، وهو تعريف الخليل .

٢- أنها آخر كلمة فى البيت أجمع ، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام ، أى تجىء فى آخره ، وهذا تعريف الأخفش .

٣- أنها هى حرف الروى الذى يبنى عليه الشعر ، ولابد من تكريره فيكون فى كل بيت ، وهو تعريف ابن عبد ربه .

والتعريف الأول هو الذى نال حظوة لدى العروضيين ودارسى موسيقى الشعر، يليه الثانى . أما الثالث فتعريف لأحد أحرف القافية وهو الروى ، وليس تعريفا للقافية عند الجمهور .

ففى قول أحمد شوقى [٢] :

ولقد تمرُّ على الغديرِ تخالُهُ ... والنَّبْتَ مِــــرآةً زهَتْ بإطارِ
حلوُ التسلسلِ مَوْجُهُ وخريرُهُ ... كأناملٍ مَــرَّتْ على أوتارِ

تعد القافية فى البيت الأول (طارى) ، وفى الثانى (تارى) .

---

(١) انظر : العقد الفريد / ٦ : ٣٠٤ ، ومنهاج البلغاء / ٢٧٥ ، وحاشية الدمنهورى / ٧٤ . والقوافى للأخفش / ١ - ٧ ، والكافى فى العروض والقوافى / ١٤٩ ، ونهاية الراغب / ٣٤٠ وما بعدها .

(٢) الشوقيات / ٢ : ٣٧ .

وفى قول عباس العقاد [٣] :

بنى مِصْرَ صُونوا لها حقَّها   كبارَ النفوسِ ، كبارَ الشِّيَمْ
لكم مصرُ لا لدعيٍّ دعا   ولا لِذَوِى سَطْوَةٍ أو غَشَمْ

تعد القافية فى البيت الأول (رَ الشِّيم) ، لأن الساكن الأخير هو الميم ، والساكن الذى يسبقه هو الشين الأولى من المشددة ، والمتحرك السابق للساكن الأول هو الراء من كلمة (كبارَ) . أما قافية البيت الثانى فهى (أوْ غشم) .

وفى قول إبراهيم ناجى [٤] :

قلت : أسلوك وكمْ من طعنةٍ   بالمداراة وبالوقت تهونْ
فإذا حبُّك يطغى مُزْبِداً   كَدَفُوق السيلِ طغيانَ الجنونْ
وكذا تمضى حياتى كلُّها   بين يأسٍ ورجاءٍ وظُنونْ
ما على الهجرِ مُعينٌ أبدا   وعلى السُّلوانِ لا شىءَ يُعينْ

تعد قوافى الأبيات الأربعة على التوالى هى : هُونْ - نُونْ - نُونْ - عِينْ ، والسر فى ذلك يرجع إلى تتابع الساكنين ، فليس بينهما متحركات ، ومن ثم لا يضاف إليهما إلا المتحرك الذى يسبق الساكن الأول .

وفى قول أحمد الزين فى رثاء إسماعيل صبرى [٥] :

كيف العزاءُ ؟ ولست أبصرُ بهجةً   فى الدهر إلا ودَّعَتْ مُذْ وَدَّعا
وبشاشةُ الدنيا حَوَتْها حفرةٌ   فى الأرض قد خُطَّتْ لصبرى مضجعا

قافية البيتين هى (وَدَّعا) و (مَضْجَعا) .

وقد وضح من خلال النماذج السابقة أن القافية قد تكون جزء كلمة ، كما فى بيتَىْ شوقى وأبيات ناجى ، كما تكون كلمة كما فى بيتَى الزين ، وربما جاءت كلمة

---

(٣) ديوانه / ٥١٦ .
(٤) ديوان ناجى / ٢٥٢ ، ٢٥٣ .
(٥) ديوان الزين / ١٢ .

وجزءَ أخرى كما فى البيت الأول من بيتَى العقاد ، وقد تكون كلمتين كما فى البيت الثانى من بيتَى العقاد (أَوْ غَشَم) .

وعلى حسب ما يقع بين ساكنى القافية من متحركات يكون اللقب الذى يطلقه العروضيون عليها ، ولذا كانت ألقاب القافية على الوجه الآتى (٦) :

١- **المترادف :** هى كل قافية اجتمع ساكناها ، كما فى قول شوقى (٧) :

يقـــولون يا عـــامُ قـــد عـــدتَ لى ... فـــيـــاليتَ شـــعـــرى بمـــاذا تعُـــودْ ؟
لقــــــد كنتَ لى أمْسِ مــــا لم أُرِدْ ... فـــهل أنتَ لى اليـــومَ مـــا لا أريدْ ؟

وكما فى قول ناجى (٨) :

غَـــرَّبَ الحظُّ كـــمـــا مـــالَ الشـــراعْ ... هكذا الأعـــمـــارُ فى الدنيـــا تمـــيـلْ
وســـرَتْ في الجـــو أشـــبـــاحُ الوداعْ ... وتَـنَـادَى كـلُّ شـىء بـالـرحــــــيـلْ

٢- **المـتـــواتـر :** كل قافية بين ساكنيها متحرك . ويمثل ذلك قول فوزى العنتيل(٩) :

إذا مـا جئتُ للشاطئِ مـسحـورا بأنغـامكْ
شـربتُ حنينَكَ الوهّاجَ فى مـزهـر آلامكْ
فأفنَى فى رفيف الموج نشوانا بأحلامكْ
ويحـملُنى شراعُ العطر فى زورقِ انسـامكْ
لأبدأ مـوكبَ الأشـــواقِ من دَوْرَة أيامِكْ

وقول نزار قبانى (١٠) :

طلبت منّى ثَبــــاتًا لـست أملكُهُ ... أنا المـهـجَّـرُ طولَ العـمــر من ذاتى

(٦) انظر : العمدة / ١ : ١٧٢ ، ومنهاج البلغاء / ٢٧٥ ، والكافى للتبريزى / ١٤٧ ، ١٤٨ ، وحاشية الدمنهورى / ٩٢ ، ٩٣ (المتن) .
(٧) الشوقيات / ٣ : ٣٠ .
(٨) ديوانه / ٢٠٨ .
(٩) عبير الأرض / ٣٩ .
(١٠) أشهد أن لا امرأة إلا أنت / ١٠٢ .

ماأسعدتكِ قصورُ الشعر سيدتى ... ما تفعلين بقصرٍ فى السموات ؟!

ويلاحظ أن حازم القرطاجنى عكس التسميتين السابقتين ، فسمى النوع الأول المتواتر ، على حين سمى الثانى المترادف .

٣- **المتدارك :** وهى القافية التى بين ساكنيها متحركان . ويمثلها قول محمد فريد الباز (١١) :

يا من وأدْتِ مودَّتى فى مهدها ... وطويتِ حبى وهو عمرٌ حافلُ
وخدعْتِ قلبى فى الهوى وطعنْتِه ... والغدْرُ لا يُبقى عليه العاقلُ
إنى أودُّ لك الحياةَ هنيئةً ... لكنْ بقربى ذاك وَهْمٌ باطلُ

وقول محمد عبد المعطى الهمشرى (١٢) :

غداً يا خيالى تنتهى ضَحِكَاتُنا ... وآلامنا تفْنَى وتفنَى المشاعرُ
وتسلِمُنَا أيدى الحياةِ إلى البِلَى ... ويحكمُ فينا الموتُ والموتُ جائرُ

٤- **المتراكب :** كل قافية توالت ثلاثة متحركات بين ساكنيها ، كما فى قول أبى نواس (١٣) :

لَمَّا جَفَانى الحبيبُ وامتَنَعَتْ ... عَنِّى الرسالاتُ منهُ والخَبَرُ
اشتدَّ شوقى فكادَ يقتلُنى ... ذكرُ حبيبى ، والهمُّ ، والفِكَرُ

وقول جميل بثينة (١٤) :

حلَّتْ بثينةُ مِنْ قلبى بمنزلةٍ ... بين الجوانح لم ينزلْ بها أَحَدُ
صادتْ فؤادى بعينَيْها ومبتسَمٍ ... كأنه حينَ أبدتْهُ لنا بَرَدُ
عذبٍ كأنَّ ذكىَّ المسك خالطَهُ ... والزنجبيلُ وماءُ المُزْنِ والشُّهُدُ

---

(١١) أطياف الربيع / ٦٦ .
(١٢) ديوانه / ١١٨ .
(١٣) ديوان أبى نواس / ٣١٣ .
(١٤) ديوان جميل / ٥٣ .

٥- **المتكاوس :** كل قافية توالت فيها أربعة متحركات بين ساكنيها . ولايكون هذا النوع إلا فى الرجز إذا زوحفت تفعيلته (مستفعلن) بالخبن والطى معا فصارت (مُتَعِلُنْ) ، ولذا لا تجد هذا النوع من القافية وحده فى قصيدة ، وإنما يكون مع النوع الرابع (مُسْتَعِلن) ، والنوع الثالث (مُسْتَفْعِلُنْ) أو (مُتَفْعِلُن) .

ويمثل المتكاوس قول جميل (١٥) :

أنا جميلٌ والحجازُ وَطَنى ... فيه هَوَى نَفْسى وفيه شَجَنى

هذا إذا كان السبّاقُ دَيْدنى

وقول أبى نواس (١٦) :

هذا مقال سَمِجُ	عليك فيه حَرجُ
تقتلُنى ظُلْما ولم	تثبتْ علىَّ الحُجَجُ
أنت غزال غَنِجُ	به يَتيهُ الغَنَجُ
قالوا فصِفْهُ قلتُ فى الْـ	جبهةِ منه بَرَجُ
قالوا فزدْ قلتُ وفى الْـ	وَجْنة منه بَهَجُ
قالوا فزدْ قلتُ وفى الْـ	جَفْنَيْن منه دَعَجُ
قالوا فزدْ قلتُ وفى الْـ	أسنان منه فَلَجُ
قالوا فزدْ قلتُ وفى الْـ	كَشْحَيْن منه دَمَجُ
قالوا فزدْ قلتُ لهم	أكثرُ من ذا سَمِجُ

ففى رجز جميل تمثلت قافية المتكاوس في البيتين الأولين على حين جاءت قافية البيت الثالث من المتدارك .

أما فى أبيات أبى نواس فقد تمثلت قافية المتكاوس فى جميع الأبيات ما عدا الثانى والثالث والتاسع ، التى جاءت قوافيها من النوع الرابع : (المتراكب) .

---

(١٥) السابق / ١٣٤ .

(١٦) ديوان أبى نواس / ٣٣٨ .

ولذا لا يعتد الفراء بهذا النوع الخامس ويعدُّه من (المتدارك) ، لأن أساس التفعيلة (مستفعلن) مزاحفة السببين [١٧] .

بيد أن ذلك غير مقصور على النوع الخامس وهو (المتكاوس) ، ففى القصيدة الرملية المحذوفة الضرب يمكن أن يجتمع (المتدارك) مع (المتراكب)، كما فى قول إبراهيم ناجى [١٨] :

أيها الماضى الذى أودعتُهُ ... حفرةً قد خيَّمَ الموتُ بها
أيها الشعرُ الذى كفَّنْتُه ... مُقْسِمًا لا قلتُ شعرًا بعدها

فقافية البيت الأول (موت بها) وهى من (المتراكب) ، وقافية البيت الثانى (بعدها) وهى من (المتدارك) ، ولذا تجاوز صاحب (العمدة) جادة الصواب حين قال [١٩] : « ولا يجتمع نوعان من هذه الأنواع فى قصيدة ، إلا فى جنس من السريع، فإن المتواتر يجتمع فيه مع المتراكب ، إذا كان الشعر مقيدًا ، كقول المرقّش :

« وأطراف الأكفّ عنمْ »

وفى بيت آخر :

« قد قلت فيه غير ما تعلمْ »

وتنقسم القافية أيضًا - بناء على حركة حرف الروى أو سكونه - إلى قسمين:

(أ) **مقيدة :** وهى ما كان رويّها ساكنا .

(ب) **مطلقة :** وهى ما كان رويّها متحركا .

مثال المقيدة قول نزار قبانى [٢٠] :

أخبرينى مَنْ أنت ؟ إن شعورى ... كشعور الذى يُطاردُ أرنَبْ

---

(١٧) انظر : العمدة / ١ : ١٧٢ .

(١٨) ديوان ناجى / ٢١١ .

(١٩) العمدة / ١ : ١٧٢ ، ١٧٣ .

(٢٠) قصائد متوحشة / ٨٤ .

أنت أَحْلَى خـــرافـــةٍ فى حـــيـــاتى   والذى يتْـبَع الخـــرافـــاتِ يتـعبْ

ومثال المطلقة قول كامل الشناوى (٢١) :

سكنتْ ثورتى فــــصـــــار ســــواءً   أن تَليـنـى أو تجْنَحى للجُـــمـــوحِ
واهتـدتْ حـيـرتى فـسِـيّـان عندى   أن تبـــوحى بالحبِ أو لا تبـــوحى
وخـــيـــالى الذى ســمـــا بكِ يومـــا   يا لَهُ اليـومَ مِنْ خـــيـــالٍ كـســيـحِ

(٢١) لا تكذبى / ٣٨ .

أحــرف القافيــة

وتتمثل هذه الأحرف فى : الرويّ - الوصل - الخروج - الردف - التأسيس - الدخيل .

أولا : الروى :

هو الحرف الذى تُبنَى عليه القصيدة ، ويتكرر فى جميع أبياتها ، وإلى هذا الحرف تُنسب ، فيقال عينية أبى ذؤيب التى يبدؤها بقوله :

أَمِن المنونِ ورَيْبِها تتوجَّعُ ... والدهرُ ليس بمعْتِبٍ من يجزَعُ

ودالية جميل التى يقول فى مطلعها :

الا ليت ريعانَ الشباب جديدُ ... ودهراً تَوَلَّى يابثينَ يعودُ

وسينية البحترى التى مطلعها :

صُنْتُ نفسى عما يدنِّسُ نفسى ... وتنزَّهْتُ عن جَدَا كلّ جِبْسِ

ونونية ابن زيدون التى مطلعها :

أضحى التنائى بديلا من تدانينا ... وناب عن طِيبِ لقيانا تَجافينا

وكل حروف المعجم صالحة لوقوعها رويا للقصائد إلا بعض أحرف قليلة استثناها العروضيون ، وهى [٢٢] :

---

(٢٢) انظر : الكافى / ١٥٠ ، وشرح تحفة الخليل / ٣٠٧ ، ودراسات فى العروض والقافية/ ١٠٤ - ١٠٨، وفى علمى العروض والقافية / ١٨٦ - ١٩١ ، والعروض والقافية : دراسة ونقد/ ٩٨ ، ٩٩.

١ - **الألف :** وذلك فى مواضع :

(أ) إذا جاءت للتثنية ، كما فى قول على محمود طه [٢٣] :

فى جبين النّجْم اللجينىُّ يلقى	فضةَ الضوء فى مياهك ذَوْبَا
وليكن فى شتيت ما تسمعُ الأذْ	نُ وفيما نراه عينا وقلبا
ليكنْ هاتفٌ من الصوت يتلو	(قد أحبا وأخلصا ما أحبا)

(ب) إذا جاءت للإطلاق ، كما فى قول إيليا أبى ماضى [٢٤] :

رضيَتْ نفسى بقسمتها	فليراودْ غيرىَ الشُّهبا
كل نجم لا اهتداءَ به	لا ابالى لاحَ أو غربا
كل نهرٍ لا ارتواءَ به	لا أُبالي سال أو نضبا

(جـ) إذا جاءت مبدلة من التنوين ، كما فى قول العقاد [٢٥] :

مرحبا أيها البشير ومَرْحَى	بعد طول السكوت ليلا وصبحا
جاءنا رائدُ الكراوين فى جُنْـ	ـح من الغيب يفتح العام فتحا
فإذا الليلُ خافقٌ وظلامُ اللّيـ	ـلِ طَلْقٌ وآيةُ الليل فُصْحَى (م)

(د) إذا جاءت مبدلة من نون التوكيد الخفيفة كما فى قول النابغة الجعدى[٢٦]:

فمن يكُ لم يثأرْ بأعراض قومه	فإنى وربُّ الراقصات لأثْأرَا

أى : لأثأرن ، فأبدلت النون ألفا.

---

(٢٣) ديوانه / ٢١٥ .

(٢٤) ديوانه / ١٨٣ .

(٢٥) ديوانه / ٦٢٥ .

(٢٦) الأشمونى / ٣ : ٢١٥ .

وقول أبى حيّان الفقعسى [٢٧] :

يحسبُهُ الجاهلُ ما لَمْ يعلما
شيخًا على كُرْسِيِّه مُعَمَّما

أى : ما لم يعلمنْ .

فإذا كانت الألف من بنية الكلمة الواقعة نهاية البيت صح وقوعها رويا دونما التزام ما قبلها ، وتسمى حينئذ (مقصورة) ، كما فى قول إيليا أبى ماضى تحت عنوان (مصرع حبيبين) [٢٨] :

فى ذلك الروض الأغَنِّ بَدَا فَتى ... قد يبلغُ العشرين عاما ذو نهى
كالبدر إلا أنه متكتمٌ ... والغصن إلا أنه غصنٌ ذوى
كتبَ الضنى فى وجهه : هذا الذى ... كاد الغرامُ به يئولُ إلى الفنا

إلى آخر المقصورة ، وعدتها خمسة وثلاثون بيتًا .

كما يصح التزام ما قبل الألف فيكون ما قبلها هو الروى ، وهو أوقع فى الموسيقى . كما فى قول حافظ إبراهيم [٢٩] :

بنادى الجزيرة قِفْ ساعة ... وشاهدْ بربك ما قد حَوَى
ترى جنةً من جنان الربيع ... تبدَّتْ مع الخلد فى مستوى
جمالُ الطبيعة فى أُفْقها ... تجلَّى على عرشه واستوى
فقُلْ للحزين ، وقُلْ للعليل ... وقُلْ للملول : هناك الدوا

---

(٢٧) الأشمونى / ٣ : ٢١٨ .
(٢٨) ديوانه / ١٣٠ .
(٢٩) ديوان حافظ / ١ : ٢١١ .

٢ - **اليـــاء :** وذلك فى مواضع :

(أ) إذا كانت للإطلاق ، كما فى قول على محمود طه [٣٠] :

أيهـــا القـطبُ حــدثْ الكون هلاّ ... تسـعـدُ الشـعـر ليلةً باعـتـراف ؟
طال بالشـمسِ فى دُجـاكَ اصـفـرارٌ ... لا الدُّجَى حـائلٌ ولا الضـوءُ صـافى

(ب) إذا كانت للمخاطبة ، كما فى قول إيليا أبى ماضى [٣١] :

فـاسـتنفِدى في الحب أيامَ الصـبـا ... واسْـتـرْشِـديه فـهـو اصْدَقُ مُـرْشِـدِ
واستشـهدى فـيه فمنْ سُخـر القضـا ... ان لا تَذُوقـيـه وان تسـتـشـهـدى

وقول على محمود طه [٣٢] :

أقـــبلى الآن من شـــواطئ أحـــلا ... مى وَرْدُى علىَ نفحَ العـــبـــيـــرِ
واصـخَـبى فى شـعـاب قلبى وضـجِّى ... فـــوقَ آلامـــه الجــســام وثُورى

(جـ) إذا كانت للمتكلم ، كما فى قول شوقى [٣٣] :

يا صـــورةَ الحُـــور فى جلبـاب فـاتنة ... وكـوكبَ الصـبح فى أعطاف إنسـانِ
مُـرِى عَـصِىَّ الكرى يغْـشَى مـجـاملةً ... وسـامـحى فى عناق الطيف أجـفـانى

وقول الحلاج [٣٤] :

اقـــتـلونى يا ثِقـــاتـى ... إن فى قـــتـلى حـــيـــاتى
ومـــمـــاتى فى حـــيـــاتى ... وحـــيـــاتى فى مـــمـــاتى

---

(٣٠) ديوانه / ١٣١ .
(٣١) ديوانه / ٣٥٥ .
(٣٢) ديوانه / ١٤٩ .
(٣٣) الشوقيـــات / ٢ : ١٤٣ .
(٣٤) ديوان الحلاج / ٢٤ .

وكل ذلك إذا كانت الياء مسبوقة بكسرة ، وهى الحركة المناسبة لها ، ولم تكن محركة أو مشددة . فإن كانت الياء مشددة صلحت رويا ، كما فى قول على محمود طه (٣٥) :

هبط الأرضَ كالشعاع السَنىِّ ... بعصا ساحر وقلب نبىِّ

لمحةٌ من أشعة الروح حلَّتْ ... فى تجاليد هيكل بشرىِّ

ألهمت أصغَرَيْه من عالم الحكـ ... ـمة والنور كلَّ معنى سرىِّ

وحَبَتْهُ البيان ريًا من السحـ ... ـر به للعقول أعذَبُ رىِّ

وكذلك إذا تحركت ، كما فى قول شوقى (٣٦) :

وما الحب إلا طاعةٌ وتجاوزٌ ... وإن أكثروا أوصافه والمعانيا

وما هو إلا العينُ بالعين تلتقى ... وإن نوَّعوا أسبابه والدواعيا

وعندى الهوى موصوفُه لا صفاتُه ... إذا سألونى : ما الهوى ؟ قلت : ما بيا

٣- **الواو :** وذلك فى موضعين :

(أ) إذا كانت للإطلاق ، كما فى قول أبى ماضى (٣٧) عن السجينة :

ثَوَتْ بين جدران كقلبِ مُضيمها ... تَلمّسُ فيها مَنْفَذا فتخيبُ

فليست تُحَيِّى الشمسَ عند شروقها ... وليست تُحَيِّى الشمس حين تغيبُ

ومن عُصِبَتْ عيناه فالوقتُ كلُّه ... لديه، وإن لاح الصباحُ ، غُروبُ

(ب) إذا كانت ضميرا للجماعة مضموما ما قبلها ، كما فى قول ناجى (٣٨):

ورد ذوَى أو طائرٌ صمتا ... العمر مثل الظل منتقلُ

الناس لا يدرون مَنْ ومَتَى ... والناسُ إن علموا فقد جَهِلُوا

---

(٣٥) ديوانه / ١١ .

(٣٦) الشوقيات / ٢ : ١٤٤ .

(٣٧) ديوانه / ١٣٣ .

(٣٨) ديوان ناجى / ٢٤٤ .

وقول العقاد [٣٩] :

غَـــــــرَّبُوا قـلـبـى وَهُـمْ وَطَـنُ ... ومـــــضَـــــوْا عنّى ومـــــا ظعنوا
واســـــتـــــقلُّوا حـــيث لا رسُلُ ... تـبـلـغُ الـمـــــســـــعَى ولا سُنَنُ

أما إذا وقعت الواو متحركة ، أو كانت ضميرا للجماعة مسبوقا بفتحة فإنها تصلح رويا .

مثال الواو المتحركة الواقعة رويا مسبوقة بساكن قول أبى نواس [٤٠] :

من يك من حُـبـِّـيكَ خِلوا فــمـــا ... اصـــبــحتُ من حُـبـِّـيْكَ بالخِلْوِ
يقـــول والنـاطف فى كـــفِّـــه ... من يشـــتـــرى الحلْوَ من الحلْوِ
فـــقلتُ : بِعْنى منه مـــا اشـــتـهى ... فـــمـــرَّ عـــجـــلانَ ولم يَلْوِ

ومثال واو الجماعة المسبوقة بفتحة قول أبى العتاهية فى ختام قصيدة من اثنى عشر بيتًا [٤١] :

رأيت بنى الدنيـا إذا مـا سَـمَـوْا بهـا ... هوتْ بهم الدنيـا على قـدر مـا سَـمَـوْا
وكل بنى الدنيــــا ولـو تـاه تـائـهٌ ... قد اعتدَلُوا فى النقصِ والضعفِ واستوَوْا
ولم أر مــثلَ الصـدق أحلَى لوحـشـةٍ ... ولا مــثلَ إخـوان الصـلاح إذا اتَّقَـوْا

٤- الهـاء : وذلك فى ثلاثة مواضع :

(أ) إذا جاءت للسكت ، كما فى قول إيليا أبى ماضى تحت عنوان (عصر الرشيد) [٤٢] :

أيامَ هـرونٌ يُدير شـــئـــونَهــــا ... يا عــصــرَ هرونٍ عليكَ سـلامِـيَـهْ
عــصــر لئن جـاء البـشــيـرُ بعَـوْده ... فـلأخْلَعَنَّ على البـشـيـر شـبـابِيَـه

(٣٩) ديوان العقاد / ٢٤٣ .
(٤٠) ديوان أبى نواس / ٢٩٦ .
(٤١) ديوانه / ٤٧٧ .
(٤٢) ديوان أبى ماضى / ٨٤٣ .

يهـوى الـحـيـاةَ الناسُ طوع نـفـوسـهم — وهُمُ يريدون الحـيـاة كـمـا هِيَـهْ

(ب) إذا جاءت ضميرا قبلها متحرك ، كما فى قول على محمود طه (٤٣) :

إنمـا المـجـد فى الورى لمـغَنٌ — هـزَّ قلبَ الورى وقـادَ عنانَـهْ
ولمن سـاس فى المـمـالك عـدلا — وارتضى الحقَّ فى العـلا بنيـانَه

وقول شوقى (٤٤) :

كـان شعـرى الغناءَ فى فَـرَحِ الشَّـرْ — قِ ، وكـان العـزاءَ فى أحـزانِهْ
قـد قـضَى اللهُ أن يُؤَلِّفَنا الجـرْ — حُ وأن نلتـقى على أشـجـانِهْ
كلمـا أنَّ بالعـراق جـريـحٌ — لمسَ الشـرقُ جنبَـه فى عُـمـانِهْ
وعلينا كـمـا عليكم حـديدٌ — تَتَنَزَّى الليـوثُ فى قـضـبـانه

فإذا سبقت هاء الضمير بساكن وجب أن تكون هى الروى ، كما فى قول على محمود طه (٤٥) :

اصـار حـتـمـا أن يُرى زورقى — مـحطَّمًا قـد مـال بى جـانبـاهْ ؟!!
وهل فـضـاء البـحـر أو غَـوْرُه — مـهـمـا تناءى وارتمتْ لجـتـاهْ
يَكْفِى مـداه أن تُـوارَى بـه — جـمـيعُ آلامى ؟ أيكفى مـداهْ ؟

وقول إيليا أبى ماضى (٤٦) :

عـجـبت من قـائل إنى نسـيـتُكُمُ — من كان فى القلب كيف القلب ينساهُ
إن كنتُ بالأمس لم أهبطْ مـرابعَكم — فـالطيـرُ يقـعـدُ مـوثوقًـا جناحـاهُ
فـلا يقـرِّبُه شـوقٌ إلى نَهَـرِ — ولـيس تنقلُـه فى الروض عـينـاه
وليس يشكو ولا يبكى مـخـافَـةَ أنْ — تؤذِى مـسـامعَ مَنْ يهـوَى شكاواهُ

---

(٤٣) ديوان على محمود طه / ١٤٢ .
(٤٤) الشوقيات / ٢ : ١٩٣ .
(٤٥) ديوانه / ٥٩٦ .
(٤٦) ديوانه / ٧٩٦ .

وقوله أيضًا [٤٧] :

يا صاحبى يهنيك أنكَ فى غدٍ ... ستعانق الأحباب فى ناديهِ
وتلَذُّ بالأرواح تعبَقُ بالشذى ... وتهزكَ الأنغامُ من شاديهِ
إن حدَّثوك عن النعيم فأطنَبُوا ... فاشتقْتَه لا تنسَ أنك فيهِ

وقوله أيضًا [٤٨] :

لما سألت عن الحقيقة قيل لى ... الحق ما اتفق السوادُ عليهِ
فعجبتُ كيف ذبحتُ ثَوْرِىَ فى الضحى ... والهندُ ساجدةٌ هناك لديهِ
نرضَى بحكم الأكثريةِ مثلما ... يرضى الوليدُ الظلمَ من أبويْهِ
إما لغُنْمٍ يرتجيه منهما ... أو خِيفةً من أن يُساءَ إليْهِ

(جـ) إذا كانت الهاء منقلبة عن تاء التأنيث المتحركة ، كما فى قول على محمود طه [٤٩] :

شعوبٌ تُعالجُ أصفادَها ... وتأبَى الحياةَ بها راسفه
صحتْ بعد إغفاءة الحالمين ... على لُجَّة الزمنِ الجارفه

بيد أن هذه الهاء أيضًا إذا سبقها ساكن وجب أن تكون رويا ، كما فى قول محمود غنيم فى قصيدة عن (الكلب هول) من ديوانه (صرخة فى واد) :

إن طوّقوك فطالما ... طوَّقْتَ أعناق العتاهْ
أو سلسلوك فطالما ... سلسلْتَ أقدام العصاهْ
يا أيها الواشى رعا ... ك اللهُ من بين الوشاه
يارُبَّ مظلوم له ... كُتِبَتْ على يدك النجاه
بإشارةٍ منك الحيا ... ةُ لمن تَشاءُ أو الوفاه

---

(٤٧) ديوانه / ٨١٤ .
(٤٨) السابق / ٧٩٩ .
(٤٩) ديوانه / ١٤٤ .

وبعض الشعراء يعامل تاء التأنيث وهى ساكنة معاملة المتحركة من حيث النطق ، فينطقها تاء ، ومن ثم تكون مقابلا للتاء المفتوحة فى المفرد وجمع المؤنث فى وقوعها رويا ، كما فى قول إيليا أبى ماضى (٥٠) :

إذا أنا أَكْبَرْتُ شأن الشباب ... فإن الشبابَ أبو المعجزاتْ
حصونُ البلادِ وأسوارُها ... إذا نامَ حُرّاسها والحماةْ
غدٌ لهمُ ، وغدٌ فيهمُ ... فيا أمس فاخِرْ بما هو آتْ
ويا حبذا الأمهات اللواتى ... يَلِدْنَ النوابغ والنابغاتْ
فكم خُلِّدتْ أمةٌ بيراع ... وكم نشأتْ أمةٌ فى دواةْ

ثانيا : الوصل :

وهو حرف مد ناشئ عن إشباع حركة الروى ، أو هاء تلى حرف الروى «والاقتصار على ذلك بالنظر إلى الكثير ، وإلا فقد يكون الوصل غير ذلك كألف الضمير ، وواوه المضموم ما قبلها ، ويائه المكسور ما قبلها ، نحو : ضربا ، وضربوا، واضربى ، وغلامى » (٥١) .

مثال الألف الواقعة وصلا ناشئة عن إشباع الفتحة قول أبى العتاهية (٥٢) :

إن للدهر فاعْلَمَنَّ عثارا ... فإلى كم ؟ أما ترى الأقدارا ؟
من رأى عبرةً ففكّرَ فيها ... لم يزدْهُ التفكيرُ إلا اعتبارا

ومثال الياء الناشئة عن إشباع الكسرة قول دريد بن الصمة (٥٣) :

فلما عَصَوْنى كنتُ منهم وقد أرى ... غوايتَهم وأنّنى غيرُ مهتدى
أمرتهمُ أمرى بمنعَرَج اللِّوَى ... فلم يستبينوا النُّصح إلا ضُحَى الغدِ

---

(٥٠) ديوانه / ٢٣٠ .

(٥١) حاشية الدمنهورى / ٧٧ .

(٥٢) ديوانه / ١٧٣ .

(٥٣) جمهرة أشعار العرب / ٢١١ .

وقول عنترة بن شداد (٥٤) :

هلا سألت الخيلَ يا بنةَ مالك   إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمى
لا تسألينى واسْألى فى صحبتى   يملأ يديك تعفُّفى وتكرُّمى

فالياء فى قول دريد بن الصمة لين ناشىء عن إشباع حركة الروى ، وفى البيت الأول من بيتَىْ عنترة ياء المخاطبة ، وفى الثانى ياء المتكلم ، وكل هذه الياءات تعد وصلا لحركة الروى .

ومثال الواو قول أحمد مخيمر (٥٥) :

يا حامىَ القدْسِ دَعْهُم يشمتُونَ فما   يستأخِرُ العمرُ يومًا إنْ دنا الأجلُ
فى حَوْمة المجد والأرماحُ مُشْرَعةٌ   لقيتَ حتفك والأبطالُ تنتضلُ
فما جَبُنْتَ على يأسٍ كما جَبُنُوا   ولا خذلْتَ على رَوْعٍ كما خَذَلُوا

فالواو فى الأبيات الثلاثة وصل ، بيد أنها فى البيتين الأولين مد ناشئ عن إشباع حركة الروى ، وفى الثالث واو الجماعة .

ومثال الهاء الواقعة وصلا قول أبى العتاهية (٥٦) :

يا ناسى الموتِ ولم ينْسَهُ   لم ينسك الموتُ ، وما تذكرُهْ
يُسوِّفُ المرءُ بتقديمه   للبرِّ ، والأيامُ لا تُنْظِرُهْ
من يصنعُ المعروف لله لا   يمنعُهُ كُفْرُ الذى يَكْفُرُهْ

ولابد لكى تقع الهاء وصلا أن تكون مسبوقة بمتحرك ، لأنها إن كانت مسبوقة بساكن كما سبق أن بينا فهى حرف الروى ، وليست وصلا .

وليس شرطا أن تكون هاء الوصل ساكنة - كما فى المثال السابق - فربما

---

(٥٤) السابق / ١٦٦ .
(٥٥) الغابة المنسية / ٢٥٧ .
(٥٦) ديوانه / ٢٠٣ .

جاءت متحركة بإحدى الحركات الثلاث : (الفتحة - الكسرة - الضمة) فينشأ عن تحريكها ألف أو ياء أو واو . وهذه الأحرف الثلاثة تسمى الخروج .

ثالثا : الخـــروج :

وهو حرف مدى ناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل إذا كانت محركة بإحدى الحركات الثلاث .

مثال هاء الوصل المفتوحة ، وخروجها بالألف ، قول جميل (٥٧) :

إذا خـطرتْ مـن ذِكْـــرِ بَثْنَةَ خطـرةٌ   عَصَتْنى شئونُ العـينِ فـانهلَ مـاؤُها
فـإن لم أزُرْها عـادنى الشـوقُ والهـوى   وعـــاودَ قـلبى من بـثـــينةَ داؤُها

فالهمزة روى ، والهاء وصل ، والألف خروج .

ومثال هاء الوصل المكسورة ، وخروجها الياء ، قول أبى العتاهية (٥٨) :

فـــتى لم يُخلِ الندى ســـاعـــةً   على يُسْـــرِهِ كـــان أو عُـــسْـــرِهِ
تـظلُّ نـهـــارَكَ فى خـــيْـــرِهِ   وتـأمَـنُ لـيـلَـكَ مـن شَـــــــرِّهِ
فــــصــــارَ عـليّـــا إلى رَبِّـهِ   وكـــان عليّـــا فـــتى دَهْـرِهِ

فالراء روى ، والهاء وصل ، والياء خروج .

ومثال هاء الوصل المضمومة ، وخروجها الواو ، قول شوقى (٥٩) :

مـــا بالُ الـعـــاذلِ يفْـــتَحُ لى   بـابَ السُّلْوانِ وأوصِـــــدُهُ
ويـقـــــولُ : تـكـادُ تُـجَنُّ بـهِ   فـــأقـــولُ : وأُوشِكُ أَعْـبُـدُهُ

فالدال روى ، والهاء وصل ، والواو خروج .

---

(٥٧) ديوان جميل / ١٣ .

(٥٨) ديوان أبى العتاهية / ٢٠٦ .

(٥٩) الشوقيات / ٢ : ١٢٣ .

رابعا ، وخامسا : التأسيس ، والدخيل :

فالتأسيس : ألف بينها وبين الروى حرف واحد ، هذا الحرف هو **الدخيل** .

مثال هذين الحرفين قول الشابى (٦٠) :

انْفُثِ الشعـرَ ففى شِعْـرِكَ رُوحٌ خـالده
كُلَّمَـا هبَّتْ على تلك الزهورِ الراقـده
أيقظَتْ فى صدرها نبضَ الحيـاة الهـامـده

فالألف **تأسيس** ، والدال **روى** ، والهاء **وصل** ، والحرف الواقع بين الألف والدال هو **الدخيل** ، وهو غير ملتزم كما هو واضح فى الأبيات (لام فى البيت الأول، وقاف فى الثانى ، وميم فى الثالث) .

ومثال آخر فى قول العقاد (٦١) :

تبسَّمْ فإنّا لا نُطيقُ تبسُّمًا ... حمانا الأسى إلا ابتسامةَ ساخرِ
تبسَّمْ فقد طالتْ على الوُرْقِ غفْوَةٌ ... وفى ثَغْرِك الوضّاحِ فَجْرُ الدياجرِ
تبسَّمْ فهذا اليأسُ أعشى نفوسَنا ... وفى وجهك الضّاحى جلاءُ البصائرِ
تبسَّمْ وزوِّدْنا القليلَ فإننا ... على سَفَرٍ يا نعمَ زادُ المسافرِ

فالأف تأسيس ، والراء روى ، والياء وصل ، والدخيل خاء فى البيت الأول ، وجيم فى الثانى ، وهمزة فى الثالث ، وفاء فى الأخير .

«واعلم أن ألف التأسيس لابد أن تكون من كلمة الروى .... وإن لم تكن كذلك فلا تعد تأسيسا ، كما فى قوله :

ولقد خشيتُ بأن أموتَ ولم تَدُرْ ... للحرب دائرةٌ على ابنَىْ ضَمْضَمِ
الشاتمَىْ عِرْضى ولم أشتُمْهما ... والناذرَيْنِ إذا لَمَ الْقَهما دَمى

---

(٦٠) ديوانه / ٥٢١ .
(٦١) ديوانه / ٢٠٢ .

إلا إذا كان الروى ضميرا ، أو جزءًا من ضمير ، كما فى قوله :

ألا ليت شعرى هل يرى الناسُ ما أرى ... من الأمر أو يبدُو لهم ما بدا ليا
بدالِيَ أنّى لستُ مدركَ ما مضى ... ولا سابقٍ شيئًا إذا كان جائيا (٦٢) »

سادسا : الردف :

وهو حرف مد يسبق حرف الروى سواء أكان ألفا أم واوا أم ياء .

مثال الألف قول أبى القاسم الشابى (٦٣) :

أنت أنزلْتنى إلى ظُلْمة الأر ... ض وقد كنتُ فى صباح زاهِ
كالشعاع الجميل أسْبَحُ فى الأُفْـ ... ـقِ وأصْغِى إلى خرير المياهِ
وأُغَنّى بين الينابيع للفجـ ... ـر وأشدو كالبلبل التيّاهِ
أنت أوصلْتنى إلى سُبُل الدنـ ... ـيا وهذى كثيرةُ الإشتباه
ثم خلّفْتنى وحيدا فريدا ... بين داع من الرياح وناهِ
أنت أوقَفْتنى على لُجّةِ الحز ... ن وجرَّعْتنى مرارة آهِ

ومثال الواو والياء - وهما تتبادلان حينما تقعان ردفا بخلاف الألف - قول أبى ماضى (٦٤) :

نظرتْ وربَّ مَنيَّةٍ من نَظْرة ... قد كان عنها ربُّها مشغولا
فهوتْ ؛ وربَّ هوى تُنالُ به المنى ... وهوى يُنال به الحمامُ نبيلا
والحبُّ مصدرُه العيونُ ، وربما ... تَخِذَ السماءَ إلى القلوب سبيلا
فإذا عشقتَ فلا تلمْ أحدا سوى ... عينيك ، إن من العيون قَتُولا

---

(٦٢) محيط الدائرة / ١١٢ ، وانظر : العقد الفريد / ٦ : ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ومنهاج البلغاء / ٢٧٢ ، وشرح تحفة الخليل / ٣٥٢ ، ٣٥٣ .
(٦٣) ديوانه / ٢٤٠ .
(٦٤) ديوانه / ٦٢٧ .

وَدّتْ وقـــد نـال الذبولُ خــدودَهـا لو أنَّ فى الشـوقِ المـقـيم ذبولا
وإذا تـملّكتِ الـصـبـابـةُ فـى امـرئٍ لم يُجْـدِ عـذلُ الظالمـين فَـتـيـلا

والردف فيما سبق كان مع الروى المطلق . أما مع الروى المقيد فيمثله إذا كان ألفا قول العقاد (٦٥) :

هـل فـيـكُمُ إلا لَـعُـوبٌ لـه كـالمـوج وثبٌ دائمٌ واصطخابْ؟
جَـذْلانُ صـاحتْ روحُـه فـرحـةً يا فـرحـةَ المسجـونِ بعـد العذابْ
لا يـعـلـمُ الـنـاظـرُ مَـنْ مـنـكُـمُ يصيبُ صَـفْـوَ العيش أو من يُصابْ
والمـاءُ كـالخـمـرِ له نشـوةٌ ولا كَـروْحِ المـاء رَوْحُ الشّرابْ
اغْـرَقْ طاغى مَـوْجِـهِ هَمَّكم يا نِعْمَ هذا الغـرقُ المستطابْ

ومثال الياء قبل الروى المقيدقول على محمود طه (٦٦) :

أَرَتْهُ السـمـاءُ أعـاجـيـبَـهـا وروّتْـهُ مـن كـل فـن بـديـعْ
فَـضَنَّ بـلألاءِ هذا الجـمـال وخـافَ على كنزه أن يضـيـعْ
أبـى أن يـبـدّدَهُ نـاظـراه فـأطبَقَ جـفـنيـه مـا يستطيعْ
فـإن شـارفَ الأرضَ نـادتْ بـه فـفـتّح عـينا كـعـين الربيعْ

ويمكن أن تقع الياء مع الواو ردفا للروى المقيد أيضًا فى قصيدة واحدة ، كما فى قول العقاد (٦٧) :

يوم مَنْعـاكَ ومـا أشـأمَـهُ يـوم شـكٍّ وبـلاءٍ وجُـنـونْ
بُدِهَ الـنـاسُ بـصـبـحٍ لم تـكنْ ليلةٌ أحلكَ منه فى الجـفـونْ
ضلَّ فـيـه كلُّ هـادٍ ، ونبـا كلُّ مـاضٍ ، وهفـا كلُّ رصـينْ
يتناجَـوْنَ : أسـعـدٌ مَـيْتٌ ؟ شُلّتِ الألْسُنُ تـأبَى أن تُـبِـينْ
سَـمِـعُوا مـعـجـزةً؟ أم سـمِـعُـوا نبـأ كـان قـديمًـا ، ويكونْ ؟ !!

---

(٦٥) ديوانه / ٢٥٦ .
(٦٦) ديوانه/ ٤٣٥ .
(٦٧) ديوانه / ٣١٧ .

وعد بعض العروضيين من الردف الواو والياء إذا كانتا مسبوقتين بفتحة كما فى قول الراجز (٦٨) :

كنتُ إذا مـــا جـــئـــتُـــهُ من غَـــيْبِ

يـــشـــمُّ رأســـى ويـــشـــمُّ ثـــوبـــى

ولست أرى شبهًا بين هذا النوع والنوع الذى سبق ذكره ، ففرق كبير بين الياء والواو مسبوقتين بحركة من جنسهما ، وبينهما مسبوقتين بفتحة : إذ هما آنئذ مقابلان للحروف الصحيحة ، فالنوع الأول يسمى عند علماء الأصوات حركات طويلة (واو المد ضمة طويلة ، وياء المد كسرة طويلة) أما النوع الثانىْ فالواو والياء فيه «صوتان صامتان ، أو ما يسميان بالاسم (أنصاف حركات) لشبههما الواضح بالحركات فى النطق . وهذا الكلام مبنىٌّ على أساس الخواص النطقية والوظيفية للصوتين : فتحة + واو أو ياء ساكنة (غير متحركة) .

وهذا الذى نشعر به من ناحية النطق تؤكده وظيفة هذه الأصوات فى تركيب اللغة . فكل من الفتحة والواو أو الياء فى هذا السياق وحدة مستقلة ، وتنتمى إلى جنس معين من الأصوات ، فالوحدة الأولى وهى الفتحة تقوم بوظيفة الحركات ، والثانية وهى الواو أو الياء تؤدى دور الأصوات الصامتة . ويظهر ذلك بوضوح فى سلسلة التوزيع الصرفى للكلمات التي تشتمل عليها من نحو : أحواض وأبيات ، حيث تتبع الواو والياء بحركة (وهى الفتحة الطويلة فى هذه الحالة) ، وهذه خاصة تستحيل على الحركات أو أجزائها فى اللغة العربية » (٦٩) .

من هذا المنطلق نرى أنه لا ضـيـر على الشـعـراء إن هم بادلوا بين هذين الحرفين فى هذه الحالة وغيرهما من الأحرف فى قصائدهم ، ولسنا نرى فى ذلك عيبا على الإطلاق .

---

(٦٨) العقد الفريد / ٦ : ٣٠٤ ، وانظر : العمدة / ١ : ١٦٠ . وشرح تحفة الخليل / ٣٤٧ .
(٦٩) دراسات فى علم اللغة : القسم الأول ٧١ ، ٧٢ بتصرف يسير .

حركـات القافيـــة

وتتمثل هذه الحركات فى : المجرى - النفاذ - الحَذْو - الإشباع - الرسّ - التوجيه .

١- **المـجـرى :** هو حركة الروى المطلق ، سواء أكانت فتحة أم ضمة أم كسرة .

مثال الفتحة ، قول المتنبى (٧٠) :

فى الخـدُ إن عَـزَمَ الخليطُ رحـيـلا ... مطرٌ تزيدُ به الخـدودُ مُـحـولا
يا نظرةً نَفَتِ الرقـادَ وغـادرتْ ... فى حـدُ قلبىَ مـا حـيـيتُ فُلولا
كـانتْ من الكحـلاء سُـؤْلى إنمـا ... أجَلى تمـثَّلَ فى فـؤادِىَ سُـولا
أجِـدُ الجـفـاءَ على سـواك مـروءةً ... والصـبـرَ إلا فى نواكِ جـمـيـلا
وأرَى تدلُّلكِ الكثـيـرَ مـحـبَّـبًـا ... وأرى قـلـيـلَ تـدلُّل مـمـلـولا

ومثال الضمة ، قول أبى العتاهية (٧١) :

آمـنـتُ بـالـلـه وأيـقـنـتُ ... والله حسبى حيثما كنتُ
كم من أخ لى خـانَنى ودُّهُ ... ومـا تبـدلْتُ ومـا خنتُ
الحـمـد لله على صُنْعِـهِ ... إنى إذا عـزَّ أخى هنتُ

ومثال الكسرة ، قول جميل (٧٢) :

إذا مـا تراجـعنا الذى كـان بيننا ... جرى الدمعُ من عينَىْ بثينةَ بالكُحْلِ
ولو تركتْ عقلى معى ما طلبتُـها ... ولكنْ طِلابيـها لما فاتَ من عقلى
فيا ويحَ نفسى حسبُ نفسى الذى بها ... ويا ويحَ أهلى ما أصيبَ به أهلى

---

(٧٠) ديوانه / ١٤٤ .
(٧١) ديوانه / ٩٥ .
(٧٢) ديوانه / ٩٨ .

٢- **النفاذ** : هو حركة هاء الوصل ، سواء أكانت فتحة أم ضمة أم كسرة .

مثال الفتحة قول أبى ماضى [٧٣] :

لَيتَ الذى خَلَقَ الحياةَ جميلةً لم يُسْدِلِ الأستارَ فوق جمالها
بل ليته سلبَ العقولَ فلم يكن أحدٌ يعلِّلُ نفسَهُ بمنالها
لله كَمْ تُغْرى الفتى بوصالها وتضَنُّ حتى فى الكرَى بوصالها

ومثال الضمة ، قول شوقى [٧٤] :

قضى عشقًا سوى رَمَقٍ إليك غداً يُقَدِّمُهُ
عسى إن قيل : مات هوى تقولُ : الله يرحمُهُ
فتحيا فى مراقدها بلفظ منك أعظُمُهُ

ومثال الكسرة ، قول أبى العتاهية [٧٥] :

اخٌ طالما سَرَّنى ذكرُه فقد صرتُ أَشْجَى لدى ذكرِهِ
وقد كنت أغدو إلى قَصْره فقد صرتُ أغدو إلى قبرِهِ
وكنت أرانى غنيا به عن الناس لو مُدَّ فى عُمْرِهِ

٣- **الحذو** : هو حركة الحرف السابق للردف .

مثل الفتحة قبل الألف فى قول المتنبى [٧٦] :

قد علِمَ البينُ منّا البينَ أجفَانا تَدْمَى ، وألَّفَ فى ذا القلبِ أحزانا
أمَّلْتُ ساعةَ ساروا كشْفَ مِعْصَمِها ليلبثَ الحيُّ دونَ السيرِ حيرانا

---

(٧٣) ديوانه / ٦٠٤ .

(٧٤) الشوقيات / ٢ : ١٣٩ .

(٧٥) ديوانه / ٢٠٦ .

(٧٦) ديوانه / ١٨١ .

والكسرة قبل الياء فى قول أبى العتاهية [(٧٧)] :

كلُّ حيٍّ سيطعَمُ الموتَ كرهًا ... ثم خَلْفَ المماتِ يومٌ فظيعُ

والضمة قبل الواو فى قول شوقى [(٧٨)] :

يقولون : يا عامُ قد عُدْتَ لى ... فيا ليت شعرى بماذا تَعُودْ ؟

٤- **الإشباع** : وهو حركة الدخيل ؛ كسرة كما فى قول أبى العتاهية [(٧٩)]:

لم يُبْقِ منّى حبُّها ما خلا ... حشاشةً فى كَبِدٍ ناحلِ

يا مَنْ رأى قبلى قتيلا بكى ... من شدة الوجْد على القاتِلِ

أو فتحة كما فى قول العقاد [(٨٠)] :

وتأوُّهٌ يَفْرِى الضلوعَ وحسرةٌ ... تنفى الهجوعَ وأدمعٌ تَتَقاطَرُ

أو ضمة كما فى قول مجنون ليلى [(٨١)] :

على أننى لو شئتُ هاجتْ صبابتى ... علىَّ رسومٌ عَىٌّ فيها التناطُقُ

٥- **الرسّ** : وهو حركة ما قبل التأسيس ، ولابد أن تكون فتحة ، كما فى قول أبى ماضى [(٨٢)] :

همُ قَيَّدُونا بالعوارف والنَّدَى ... وهُمْ أطلقونا من عِقال المغارم

فلم يبقَ فينا حاكمٌ غيرُ عادلٍ ... ولم يبقَ فينا عادلٌ غيرُ حاكمِ

٦- **التوجيه** : وهو حركة ما قبل الروى المقيد . كما فى قول الشابى [(٨٣)]:

كم سمعتُ الليلَ والليلُ اختفى ... فى ضباب الفجر كالطير الأصَمْ

يسكبُ الحبَّ بألحان الوفا ... باكيا بالدَّمْعِ من جَفْنِ الألمْ

(٧٧) ديوانه / ٢٥٧ .
(٧٨) الشوقيات / ٢ : ٣٠ .
(٧٩) ديوانه / ٢٨٦ .
(٨٠) ديوانه / ٢٠٨ .
(٨١) الأغانى / ٢ : ٦١ .
(٨٢) ديوانه / ٦٦١ .
(٨٣) ديوانه / ٥٠٣ .

عيـــوب القافيـــة

وتتمثل العيوب فى : الإيطاء - التضمين - الإقواء - الإصراف - الإكفاء - الإجازة - السناد ، ويشمل : سناد الردف - سناد التأسيس - سناد الإشباع - سناد الحذو - سناد التوجيه .

وسنتناول كل عيب على حِدَة .

أولا : الإيطـــاء :

وهو إعادة كلمة الروى لفظا ومعنى دون أن يفصل بين الكلمتين المكررتين سبعة أبيات فأكثر ، وهو الحد الأدنى من عدد الأبيات لما يمكن أن يطلق عليه اسم قصيدة ، بشرط ألا يكون تكرار الكلمة بلفظها ومعناها لغرض بلاغى (٨٤) .

وهذا يعنى أن تكرار كلمة مع تعدد المعنى الذى تشير إليه ، كأن تكون من المشترك اللفظى مثلا ، لا يؤثر فى القافية ، ولا يعد عيبا . ومن هذا النمط قول أبى نواس (٨٥) :

أَأَسْلَمْتنى يا جعفرُ بنَ أبى الفضل ... فمن لى إذا أسلمتنى يا أبا الفضل ؟

وأىُّ فتى فى الناس أرجُو مقامه ... إذا أنت لم تفعَلْ وأنت أخو الفضل

فقل لأبى العباس إن كنتُ مذنبا ... فأنت أحقُّ الناس بالأخذ بالفضل

ولا تجحَدُوا بى وُدَّ عشرين حجة ... ولا تُفْسِدوا ما كان منكم من الفضل

فالفضل فى البيت الأول مقصود به الكرم ، وفى البيت الثانى مقصود به الفضل بن الربيع أخو جعفر : الممدوح ، وفى الثالث مقصود به السماحة ، وفى

---

(٨٤) انظر : العقد الفريد / ٦ : ٣١٥ ، والعمدة / ١ : ١٧٠ ، وحاشية الدمنهورى / ٩٤ ، ٩٥ .

(٨٥) ديوانه / ٤٦١ .

الرابع ضـــد النقص [٨٦] . وإن كنت أعترف أن كثرة التكرار قد أكسبت الأبيات الأربعة من الثقل ما لا يتحمل ، وأظهرت ما فيها من تكلف أبعد ما يكون عن طبيعة الشعر وسماحته .

ومما نسبه صاحب الأغانى إلى من يُسمى فَرُّوح الرَّفَّاء الطلحى [٨٧] :

يا أطيبَ الناس ريقًا غير مختَبَرِ	إلا شـهـادةَ أطرافِ المساويك
قد زُرْتِنا زَوْرةً فى الدهر واحدةً	ثَنِّى ولا تجعليها بَيْضةَ الديكِ
ما نلتُ منك سوى شىءٍ أُسَرُّ به	ولستُ أبصر شيئا من مساويك
قالت : ملكتُ ولم تملكْ فقلت لها :	ما كلُّ مالكةٍ تُزْرِى بمملوك

فالمساويك جمع مسواك ، ومساويك مخففة من مساوئك ، فالمعنيان مختلفان .

وفى مقطع من قصيدة (قالت الأرض) يقول أدونيس [٨٨] :

كُلُّها فى دمى ترابا وأجوا		ءَ ، وزَهْرا وصبية وصبايا
سُوِّيتْ من رحابها الخضْر أجفا		نى وقُدَّتْ جوانحى ويدايا
أنا إن مِتُّ لا أموتُ فقد ركَّـ	(م)	ـزْت فى جبهة البقاء خُطايا
ربما عشتُ فى مزاميرها لحْـ		ـنًا وغلغلتُ فى ذراها عشايا
كُلُّها فى دمى وكُلِّىَ فيها		صبيةً يعبدونها وصبايا

فتكرار نهاية البيت الأول من المقطع فى البيت الأخير خاضع - على أرى - لغرض بلاغى يرمى إليه الشاعر ، ومن ثم لا يعد خطأ ، لأنه عمد عمْدا إلى أن تكون بداية المقطع ونهايته على وتيرة واحدة .

---

(٨٦) حاشية المحقق .

(٨٧) الأغانى / ١٥ : ٥٤ .

(٨٨) الآثار الكاملة / ١٧٨ .

ومن نماذج الإيطاء قول تميم بن مقبل العامرى [٨٩] :

أو كاهتزاز رُدَيْنِىٍّ تداوَلَهُ ... أيدى الرجال فزادُوا مَسَّهُ لينا
نازعتُ البابَها لُبِّى بمختزَنٍ ... من الأحاديث حتى ازدَدْنَ لى لِينا

ومما نسب إلى الحلاج قوله [٩٠] :

كم دمعةٍ فيك لى ما كنتُ أُجْريها ... وليلةٍ لستُ أفنَى فيك أُفْنيها
لم أُسلم النفسَ للأسقام تُتْلفها ... إلا لِعِلْمِى بأن الوصلَ يحييها
ونظرةٍ منك يا سؤلى ويا أملى ... أشهَى إلىَّ من الدنيا وما فيها
نفسُ المحبِّ على الآلام صابرةٌ ... لعلّ مسقمَها يوما يداويها
الله يعلم ما فى النفس جارحةٌ ... إلا وذكْرُك فيها قبل ما فيها
ولا تنفستُ إلا كنتَ فى نَفَسى ... تجْرى بك الروحُ منى فى مجاريها
إن كنتُ أضمرت غدرًا أو هممتُ به ... يوما ، فلا بلغتْ روحى أمانيها
أو كانت العينُ مذ فارقتُكم نظرتْ ... شيئًا سواكم فخانتْها أمانيها
أو كانت النفسُ تدعونى إلى سكَن ... سواك فاحتكمتْ فيها أعاديها
حاشا فأنتَ محلُّ النور من بصرى ... تجرى بك النفسُ منها فى مجاريها

فالقصيدة من عشرة أبيات ، حدث الإيطاء فيها ثلاث مرات بين البيتين : الثالث والخامس (ما فيها) ، والبيتين : السادس والأخير (مجاريها) ، والبيتين : السابع والثامن (أمانيها) .

ثانيا : التضمين :

هو أن تتعلق القافيةُ أو لفظةٌ مما قبلها بما بعدها [٩١] ، أو هو ألا تكون القافية مستغنية عن البيت الذى يليها [٩٢] ، وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت

---

(٨٩) جمهرة أشعار العرب / ٣٠٩ .
(٩٠) ديوانه / ٩٣ ، وقال المحقق لعلها لشبابة بن الوليد العذرى من رجال القرن الثانى الهجرى .
(٩١) العمدة / ١ : ١٧١ .
(٩٢) العقد الفريد / ٦ : ٣١٥ .

الثانى بعيدة من القافية كان أقل عيبا [٩٣] ، كما فى قول قيس بن ذريح [٩٤] :

إذا افْــتلَتَتْ مـنك النوى ذا مـــودة ... حبيبا بتـصْداعِ من البَيْنِ ذى شعْبِ
أذاقــتْكَ مــرَّ العــيش أو مُتَّ حــســرةً ... كـمـا مـات مـسـقىُّ الضَّياحِ على ألْبِ

وقوله أيضًا [٩٥] :

حــتّى إذا نطقـــوا وآذَنَ فـــيـــهـمُ ... داعى الشـــتـــات برحلة وتفــرُّقِ
خلت الديارُ فـــزُرْتُهــا وكـــأننى ... ذو حَــيّـــةٍ من سُــمِّــهــا لم يَعْــرقِ

فجواب شرط (إذا) الواقعة فى البيت الأول من كلا النصين يقع فى بداية البيت الثانى ، ومثل هذا النوع غير ملوم عند العروضيين ، ولذا كان شاهدهم الذى يجسد هذا العيب ما نسب إلى النابغة من قوله :

وهُمْ وردُوا الجـــفــارَ على تمـيم ... وهم أصـــحـــابُ يوم عكاظَ إنى
شــهــدت لهم مــواطنَ صــالحــاتٍ ... تنبِّـــيـــهـم بودٍّ الصـــدر منى

حيث وقعت قافية البيت الأول (إنى) وجاء خبر (إن) فى البيت الثانى .

ولكن ابن رشيق قال : « وليس منه قول متمم بن نويرة :

لَعَــمْــرى ، ومــا دهرى بتـأبين هالكٍ ... ولا جــزعــا مــمــا أصــابَ فــأوْجــعــا
لقــد كــفَّنَ المنهـــالُ تحت ردائه ... فـتى غـيـرَ مِبْطانِ العـشـيّاتِ أروعـا

وربما حالت بين بيتَى التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر فى المعانى ، ولا يضره ذلك إذا أجاد » [٩٦] .

---

(٩٣) العمدة / ١ : ١٧١ .
(٩٤) مجالس ثعلب / ١ : ٢٨٦ .
(٩٥) السابق / ٢٨٨ .
(٩٦) العمدة / ١ : ١٧٢ .

ومفتاح الحكم على التضمين حقا كامن فى قول ابن رشيق : « ولا يضره ذلك إذا أجاد » ، فليس عيبا أن تكون الأبيات آخذا بعضها بحُجَزِ بعض ما دام التعبير متسما بالجودة بعيدًا عن التكلف والتعقيد اللفظى .

ثالثا: الإقــواء :

هو اختلاف المجرى (حركة حرف الروى) بكسر وضم ، كما فى قول ابن ميَّادة [٩٧] :

أتانا عــــامَ ســــارَ بنو كــــلابٍ ... حَـــرَامِـــيُّـــونَ ليس لهم حـــرامُ
كـــأن بيـــوتَهم شـــجَـــرٌ صـــغـــارٌ ... بقِـيـعـــانٍ تقِـيلُ بهـــا النعـــامُ
حـــرامِـيُّـون لا يُقْـــرونَ ضـــيـــفـــا ... ولا يــدرون مـــــــــا خُلُـق الـكـرامِ

فَرَوِىُّ البيتين الأولين مرفوع ، على حين رَوِىُّ البيت الثالث - من الناحية النحوية - مجرور .

ومن قول ابن ميَّادة أيضًا [٩٨] :

أليس غـــلامٌ بين كــــســـرى وظالمٍ ... بأكـــرمِ مَنْ نِيطَتْ عليـــه التـــمـــائمُ
لَوَ انَّ جـــمـــيع الناس كـــانوا بتَلْعـــةٍ ... وجـــئـــتُ بجـــدى ظالمٍ وابن ظالمِ
لظلّتْ رقـــابُ الناس خـــاضـــعـــةً لنا ... ســجــودا على أقـدامنا بالجـــمـــاجمِ

فقافية البيت الأول مرفوعة ، وقافية البيتين التاليين مجرورة .

ومن شعر ابن أبى خزيمة قوله [٩٩] :

الا زعـــمـتْ عـــفـــراءُ بالشـــام أننى ... غـــلامُ جَـــوَارٍ لا غـــلامُ حُـــروبِ

---

(٩٧) الأغانى / ٢ : ٣٣٩ .

(٩٨) السابق / ٢٦٧ .

(٩٩) البيان والتبيين / ١ : ١٠١ .

وإنى لأُهْدَى بالأوانِس كـالدُّمى وإنى بأطراف القَنَا لَلعُوبُ
وإنى على ما كان من عُنْجهيّتى ولُوثَةِ أعرابيّتى لأديبُ

فقافية البيت الأول مجرورة ، وقافية البيتين التاليين مرفوعة .

وفى قول عبد الله بن الزَّبير (١٠٠) :

أرِحْنى من اللاتى إذا حلّ دينُهم يُمَشُّون فى الدارات مَشْىَ الأرامِلِ
إذا دخلوا قالوا : السلامُ عليكمُ وغيرُ السلامِ بالسلامِ يحاولُ
الِينَ إذا اشتدَّ الغريمُ والتوى إذا استَدَّ حتى يُدركَ الدَّيْنَ قابلُ
عرضتُ على (زيد) ليأخذَ بعض ما يحاولُهُ قبل اشتغال الشواغلِ

وردت قافية البيتين : الأول والرابع مجرورة ، وقافية : البيتين الثانى والثالث مرفوعة ، وقد يكون ذلك مما أطلق عليه ابن رشيق اسم (القواديسى) (١٠١) .

رابعا : الإصراف :

هو اختلاف المجرى بفتح وغيره (١٠٢) .

مثال الفتح مع الضم قول الشاعر :

أريتك إن منعتَ كلامَ يحيى أتمنعُنى على يحيى البكاءَ
ففى طَرْفى على يحيى بكاءٌ وفى قلبى على يحيى البلاءُ

ومثال الفتح مع الكسر قول الشاعر :

ألم ترنى ردَدْتُ على ابن ليلى مَنِيحَتَه فعجَّلْتُ الأداءَ
وقلت لشاتِهِ لمّا أتتْنا رماك الله من شاةٍ بداءِ

(١٠٠) الأغانى / ١٤ : ٢٤١ ، وانظر : نماذج أخرى فى جـ٦ ص ١٤٠ ، جـ ١٧ ص ٢٠٧ ، جـ ٢٢ ص ١٤٤ .

(١٠١) راجع العمدة / ١ : ١٧٨ .

(١٠٢) متن الكافى / ٩٧ ، ٩٨ .

وليس من الإصراف ما استشهد به الزميل الدكتور محمد الطويل من قول جرير :

عـــرينٌ من عـــرينةَ ليس منّا	برئتُ إلى عـــرينةَ من عـــرينِ
عـــرفنا جـــعـــفـــرًا وبنى أبيـــه	وانكرْنا زعـــانفَ آخـــرينِ

حيث أورد (آخرينا) مفتوحة النون وعد ذلك إصرافا (١٠٣) مع أن من بين القواعد المعروفة فى النحو جواز كسر نون جمع المذكر السالم والملحق به للضرورة الشعرية ، وشاهد النحاة على ذلك قول جرير السابق ، وقول سحيم بن وثيل الرياحى (١٠٤) ، أو جرير أيضًا (١٠٥) :

أكلَّ الـدهـر حـلٌّ وارتـحـــالٌ	أمـــا يُبْـــقى علىَّ ولا يَقـــينى
ومـــاذا تبـــتـــغى الشـــعـــراءُ منّى	وقـــد جـــاوزتُ حَـــدَّ الأربعـــينِ ؟

ومصطلح (الإقواء) أشهر من (الإصراف) ، وغالبا ما يطلق المصطلح الأول على كلا العيبين .

وافتراض وجود العيبين السابقين مبنى على أن كلمة الروى تقرأ على حسب ما تقضى به قواعد النحو ، من رفع ونصب وجر ، بقطع النظر عن حركة روىّ القصيدة . وهناك رأى آخر يرى أن الشاعر يراعى حركة القافية ومن ثم تكون الحركة المفروضة نحويًا مقدرة ، وعدّ من جملة المواضع التى يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية .... وقد ذهب مذهبا قريبًا من الثانى أستاذنا المرحوم الدكتور أنيس حين قال : « وعندى أنه لو صحت مثل هذه الروايات يجب أن تُعد خطأ نحويا لا خطأ شعريا ! فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية لا يعقل أن يزل فى مثل هذا الخطأ الواضح الذى يدركه حتى

(١٠٣) فى موسيقى الشعر العربى : قضايا ومناقشات / ١٤٤ ، وانظر : شرح ديوان جرير / ٥٧٧ وفيه (وبنى عبيد) موقع (وبنى أبيه) .

(١٠٤) حاشية الصبان على الأشمونى / ١ : ٨٩ .

(١٠٥) شرح ديوان جرير / ٥٧٧ ، ورَوِىّ الأبيات السبعة مجرور .

المبتدئون فى قول الشعر ، بله النابغة وأمثاله من شعراء فحول . والذى أرجحه أن النابغة قد نطق بالبيت :

زعم البــــوارحُ أنّ رحلتنا غــــداً   وبذاك خــبّـرنا الغـراب الأسـودِ

وكسر الدال فيه لينسجم هذا النطق مع باقى أبيات القصيدة من الناحية الموسيقية ، تلك التى يعنى بها الشاعر ويراعيها مراعاة تامة . كذلك لابد أن حسان بن ثابت قد نطق بيته هكذا :

كــأنهم قَـصَبٌ جــوفٌ أسـافلُه   مـثـقّبٌ نفـختْ فـيـه الأعـاصيـرِ

وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ فى قواعد النحو ، لا فى الموسيقى الشعرية وهو ما يمكن تصوره » (١٠٦) .

وقد اعتنق الرأى الأول وهو أن كلمة الروى كانت تقرأ على حسب ما يقتضيه النحو لا ما تقتضيه موسيقى الشعر صديقنا الدكتور محمد الطويل ، وساق أمثلة كثيرة لهذه الظاهرة قائلا إن الذهاب « إلى أن الإقواء عيب نحوى ، وأن الأبيات التى وقع فيها كانت تنشد على المجرى الأصلى للقصيدة دون رعاية للنحو ، يحمل فى طياته اتّهامًا للرواة واللغويين الذين نقلوا إلينا هذه الأبيات وطعنا فى حفظهم وشكا فى وثاقتهم ، مع أنهم جميعا قد نقلوا هذه الأبيات مع النص على أن بها الإقواء ، وأنها كانت تقرأ وفق ما يقتضيه النحو لا الموسيقى وإلا لوضعوا لها اسما آخر كاللحن مثلا » (١٠٧) :

وهناك رأىٌ ثالث يرى أن العرب ربما كانوا ينطقون القوافى مسكّنةً . قال الأخفش : « وينشدون :

أَهَدَمــوا بيــتك لا أبا لكْ
وحــسـبُـوا انك لا أخــا لَكْ
وأنا أمــشى الدُّؤلى حــوالَكْ

(١٠٦) موسيقى الشعر / ٢٦١ ، ٢٦٢ ، وانظر : ٢٨٧ ، ٢٨٨ .

(١٠٧) فى موسيقى الشعر العربى : قضايا ومناقشات / ١٤٠ ومصادرها .

فلا يلحقون الألف ، وهذا لا يكون إلا مطلقا ، إلا أنهم يريدون الوقف . وقال هؤلاء :

بشُبّانٍ يرون القتلَ مجدا وشِيبٍ في الحروبِ مُجَرّبِينْ

يسكن بغير ألف ؛ لأن هذا لا يدخله تنوين بوجه من الوجوه .. إلخ » (١٠٨) .

وقال أبو العلاء المعرى : « وقد جاءتْ أشياءُ فى الشعر القديم بعضُها منصوبٌ وبعضُها مرفوعٌ أو مخفوض ، وإنما يُحمل ذلك على الوقف : لأنه يبعد أن يقول عربى فصيح له علم بالشعر :

ألَمْ تغتمضْ عيناك ليلةَ أرمدا وبِتَّ كما باتَ السليمُ مُسَهَّدا

فيجىء بالألف ، ثم يجىء ببيت مرفوع أو مخفوض ، إذ كانت الألف منافية للواو والياء . وإذا حُكم بالوقف على القافية فلا فرقَ بين الحركات الثلاث » (١٠٩).

وإنى لأميل ميل أصحاب الرأى القائل بأن الإقواء عيبٌ نحوى لا عروضى وأن الشاعر كان يراعى موسيقى الشعر التى هى أوضح فى أذنيه من حركات النحو ، يؤيدنى فى ذلك ما رواه ثعلب فى مجالسه : « وأَنْشِدَ للفرزدق :

يا أيها المشتكى عكْلا وما جرمَت إلى القبائل من قتلٍ وإبآسُ

إنا كذاك إذا كانتْ هَمَرَّجَةٌ نسبى ونقتُلُ حتى يسلمَ الناسُ

قال : قلت له : لم قلت : (من قتل وإبآسُ) ، فقال : ويحك فكيف أصنع وقد قلت : (حتى يسلم الناسُ) ، قال : قلت له : فبم رفعته ؟ قال : بما يسوءك وينوءك» (١١٠) .

أليس قول الفرزدق : فكيف أصنع و قد قلت : حتى يسلم الناسُ ؟ دليلا واضحا على أن الشاعر يراعى حركة حرف الروى بصرف النظر عما تقتضيه قواعد النحو ؟!!

---

(١٠٨) راجع : القوافى للأخفش / ٩٢ - ٩٤ ، ١٠٧ ، ١٠٨ .

(١٠٩) اللزوميات / ١ : ١٩ .

(١١٠) مجالس ثعلب / ١ : ٤٩ ، ٥٠ ، والبيتان - كما أشار المحقق - ليسا فى ديوان الفرزدق .

ولا ننسى أن نشير أيضًا إلى وجاهة الرأى الثالث الذى يمكن أن يحل كثيرًا من المواقف التى وقعت فيها أمثال هذه الظاهرة . فمن المعقول جدًا أن يكون الحارث بن حلزة قد نطق معلقته بسكون حرف الروى فقال :

آذنتْنا ببَيْنِها أسماءْ — رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثواءْ

ثم قال :

فملكْنا بذلك الناسَ حتى — مَلَكَ المنذرُ بْنُ ماءِ السماءْ

كما أن الشاعر نطق بتسكين الروى فى قوله :

أريتك إن منعتَ كلام يحيى — أتمنعُنى على يحيى البكاءْ
ففى طرفى على يحيى بكاءٌ — وفى قلبى على يحيى البلاءْ

أليست موسيقى هذين البيتين - بتسكين حرف الروى - مماثلة لما رواه ابن القطاع عن الزجاج من قول العلاء بن المنهال الغنوى فى شريك بن عبد الله القاضى ، قاضى الكوفة (١١١) :

فليت أبا شريك كان حيًا — فيقصر حين يُبْصره شريكْ
ويترك من تَدَرُّئِهِ علينا — إذ قلنا له : هذا أبوك

فجاء الضرب على (فعولْ) ؟!!

ولو قمنا بتطبيق أى من الرأيين السابقين على جل النماذج التي سبقت لظاهرتى الإقواء والإصراف لأحسسنا مدى صواب نظرة أصحابهما .

أما قضية الرواية والرواة فأمر من الصعب القول فيه برأى ، فما أكثر الروايات التى غُيرت تأييدًا لرأى ، أو إثباتا لقضية ، وفى هذا المجال يُعقل أن يروى الرواة الأبيات على حسب ما تقضى به قواعد النحو ، فتظهر فيها ظاهرتا الإقواء والإصراف اللتان وضحتهما الرواية ، ولم تكونا موجودتين فى إنشاد الشاعر شعره!!

---

(١١١) البارع / ١٢٨ .

وقد يحتد الدكتور الطويل محتجا بقول عمران بن حطّان :

الحمد لله الذى ... يعفو ويشتد انتقامه
وكذاك مجزاة بن ثو ... ر كان أشجع من أسامه

فهل كان الشاعر يقول : كان أشجع من أسامُه بضم الميم ؟

وفى قول عمرو بن قميئة :

قد سالتنى بنت عمرو عن الـ ... أرض التى تُنْكِرُ أعلامُها
لما رأت ساتيدما استعبرتْ ... لله دَرُّ اليومَ من لامُها
تذكرتْ أرضًا بها أهلُها ... أخوالها فيها وأعمامُها

هل كان الشاعر يقول : أعلامُها - لامُها - أعمامُها ؟

ولا أرى فيما ذكر مأزقا ؛ فالبيت الأول من بيتى عمران قافيته (ويشتد انتقامَه) بفتح الميم ، وفاعل (يشتد) ضمير مستتر ، و (انتقامه) منصوب على التمييز على الرغم من تعريفه ، على حد (وطبتَ النفسَ) ، وبذا تتفق مع (أسامَة) قافية البيت الثانى .

أما قول عمرو بن قميئة ، فأعلامها مفعول به منصوب ، و (لامها) مبنى على الفتح ، و (أخوالها وأعمامها) بدل منصوب من (أرضا) ، ولا مشكلة فى الأبيات بهذه التخريجات .

خامسا : الإكفاء :

وهو اختلاف الروى بحروف متقاربة المخارج [١١٢] كقوله :

قُبِّحت من سالفةٍ ومن صدُغْ
كأنها كُشْيَة ضب فى صقعْ

(١١٢) انظر : متن الكافى بحاشية الدمنهورى / ٩٨ ، وكتاب الكافى للتبريزى / ١٦١ ، والعمدة / ١ : ١٦٦ .

وقول الآخر :

بنـاتُ وطّاء علـى خـــــدّ الليْلْ
لا يشـتكين عــمــلا مــا أنقــين

وقول الثالث :

بـنـيَّ إن البـــــــرَّ شيء هـيِّـنُ
المـنـطـقُ اللّـيِّـنُ والـطُّـعَـــــيِّمُ

سادسا : الإجـازة :

وهى اختلاف الرويّ بحروف متباعدة المخارج (١١٣) ، كقوله :

ألا هـل تـرى إن لـم تـكن أمُّ مــــالكٍ   بـمـلْـكِ يـدى أن الكـفـــــاءَ قـلـيـلُ
رأى من خـليـله جــــفـــــاءً وغـلظة   إذا قــام يـبـتــــاعُ القـلـوصَ ذمــيـمُ

وقول الآخر :

إن بَـنـى الأبـراد أخــــــوالُ أبـى
وإن عنـدى إن ركـــبـتُ مـــسْــحَلى
سـمٌ ذراريــحَ رطـابٍ وخَـــــــشِى

سابعا : السنـــاد :

وهو اختـلاف مـا يراعى قبـل الروى من حروف وحـركات . وهـو أنواع : سناد الردف - سناد الحذو - سناد التأسيس - سناد الإشباع - سناد التوجيه .

١- **سـنـاد الـردف** : وهو أن يرد بيت مردوف فى قصيدة أبياتها غير مردوفة أو العكس (١١٤) كقول الشاعر :

---

(١١٣) متن الكافى / ٩٨ ، والكافى للتبريزى / ١٦٧ .
(١١٤) متن الكافى / ٩٩ .

إذا كنت في حاجة مُرسلاً ... فأرسل حكيما ولا تُوصِه
وإن بابُ أمرٍ عليك التوى ... فشاورْ لبيبا ولا تَعْصِه

وجعل منه الخطيب التبريزى قول الشاعر (١١٥) :

ندمت ندامةَ لو أن نفسى ... تطاوعُنى إذن لبتكْتُ خمْسى
تبين لى سفاهُ الرأى فيها ... لعمرُ الله حين كسرتُ قوسى

كما جعل منه صاحب العقد الفريد قول الآخر (١١٦) :

وبالطَّوْف بالأخيار ما اصطحبابه ... وما المرءُ إلا بالتقلُّب والطَّوْفِ
فراقُ حبيبٍ وانتهاءُ عن الهوى ... فلا تعذلينى قد بدا لك ما أُخْفى

٢- **سناد الحذو** : وعرفه ابن عبد ربه بأنه : اختلاف الحرف الذى قبل الردف بالفتح والكسر نحو قول الشاعر (١١٧) :

ألم تر أن تغلبَ أهلُ عزٌ ... جبالُ معاقلٍ ما يُرتَقَيْنا
شربنا من دماء بنى تميم ... بأطراف القنا حتى روِينا

ومنه قول عمرو بن كلثوم فى معلقته (١١٨) :

كأن مُتُونهنَ متون غُدْرٍ ... تصفّقها الرياحُ إذا جَرَينا
وتحملُنا غداةَ الروع جُردٌ ... عُرفْنَ لنا نقائدَ وافتُلينا

وقول الوليد بن يزيد (١١٩) :

أرانى قد تصابَيْتُ ... وقد كنت تناهَيْتُ
ولو يتركنى الحبُّ ... لقد صمتُ وصلّيتُ

---

(١١٥) الكافى / ١٦٥ .
(١١٦) العقد / ٦ : ٣١٣ .
(١١٧) السابق .
(١١٨) جمهرة أشعار العرب / ٣٠٩ .
(١١٩) الأغانى / ٧ : ٣٣ .

إذا شــــئتُ تصـــبّـــرْتُ ولا أصـــبـــرُ إن شِـــيتُ

ولا والـلـه لا يـصـــبـــ ـرُ في الديمــومــة الحُــوتُ

سليــمى ليس لى صـبـرٌ وإن رجَّـــعْـتِ لـى جـــيـتُ

فـــقـــبلتُك ألفـــين وفـــدّيتُ وحـــيَّـــيْتُ

فـ (شيت) مع (الحوت) و (جيت) جائز كما سبق أن ذكرنا فى الردف لكن (تناهَيْت) و (صلَّيْت) و (حيَّيْت) لا تستقيم معها .

وبناء على ما سبق أن انتهينا إليه من عدم الاعتداد بالواو والياء المسبوقتين بفتحة ردفا ، والتعامل معهما على اعتبارهما حرفين صحيحين ، يمكننا أن نرفض أن يعد من سناد الردف قول الشاعر (١٢٠) :

ندمت نـدامـــة لـو أن نفـــسى تطاوعنى إذن لبـتكت خـمـسى

تبـــيـن لى ســـفـــاه الـرأى منى لعـمـر الله حـين كـسرت قـوسى

وقول الآخر :

وبالطوف بالأخيار ما اصطحبا به ومـا المـرء إلا بالتـقلب والطوف

فـراق حـبـيب وانتـهـاء عن الهـوى فلا تعـذلينى قـد بدا لك مـا أخـفى

لأننا لا نعدّ فى أمثال ذلك ردفا على الإطلاق ، إذ الواو حرف صحيح مقابل للميم فى البيتين الأولين ، وللخاء فى البيتين التاليين .

ولا نرى بَناء على ذلك ضَرورةً لذكر ما يسمى بسناد الحذو ، إذ إن اختلاف حركة الحرف السابق للردف بالفتحة وغيرها سينتج عنه بالضرورة تغير طبيعة الحرف حتى لو كان كلا الحرفين واوا أو ياء ، فسرّ السناد فى معلقة عمرو بن كلثوم ليس كون الحركة السابقة للياء فى أحد البيتين المقتبسين فتحة وفى الآخر كسرة ، ولكن لأن البيت الأول (إذا جرينا) غير مُرْدَفٍ بالمرة ، وقد وقع فى قصيدة مُرْدَفَة،

(١٢٠) راجع : الدر النضيد / ٤٠٥ حيث قال : « وربما جاء فى بعض أشعار العرب الواوُ والياء كسائر الحروف الصحيحة » وقدم النموذجين المذكورين دليلا على ذلك .

وهو نفس ما حدث فى أبيات الوليد بن يزيد ، فالقوافى (تناهَيْتُ - صلَّيت - حيَّيت) غير مُرْدَفة - من وجهة نظرنا - على حين جاءت القوافى الباقية (شِيت - الحُوت - جيت) مُرْدَفَةً ، وهذا سرُّ السناد .

الردف - إذن - حرف مد يسبق الروى ، فإذا جاء مع حرف المد حرف آخر صحيح ، أو وقعت الألف مع أى من الحرفين : الواو أو الياء فهذا هو سناد الردف ، ولا مجال إذن لما يسمى بسناد الحذو .

بناء على هذا الرأى نعتقد أنه لا مجال لعيب الشعراء : نِزار قبانى فى قوله :

يا توبتى وهواك يأكلُنى ... صعبٌ بأن تتجاهلى شَوْقى
مُرِّى بجوع بيادرى كرما ... وتَقَطرى سُحُبًا على أُفُقى

وقوله فى قصيدة أخرى :

افكِّرُ لولاك لو لَمْ ... يَبُحْ من عبيرك غَيْبُ
لَوَ انَّ اشقرارَ صباحٍ ... ىَ لم يَنْزَعْ فيه هُدْبُ

وقول محمود حسن إسماعيل :

لا يحبُّ العطرَ إلا ... إن رمى البستان زهره
وتلاشى فوق كَفَّيْـ ... ـه فلا ينفَحُ غيره

وقول الحسانى عبد الله :

ها هنا عين ترى خا ... شعةً عودَك غضَا
تتمنَّى لو تملَّتْ ... حسنَه معنى وروضا

وقوله بعد ذلك فى القصيدة نفسها :

أنت إن أرضاك أنَّ الْـ ... ـعين تَزْنى كنتِ حَوْضا
ها هنا عين تُناجى ... منك إنسانا ونَبْضا
ترتجى من يتلقَّى ... من حبيس العطف فَيْضا
اسْمعى منها ولكنْ ... حدِّثيها أنت أيضا

كما ذهب إلى ذلك الزميل الدكتور محمد الطويل . بل إن التجنى ذهب به إلى رمى محمود حسن إسماعيل بالقصور فى قوله :

لم يسمع النوح لمخنوقةٍ	تشكو إلى الدهر أسى قَيْده
حياته فيها ولكنه	غَقَّ الهوى حرصا على عَوْده

قائلا : « وقال العروضيون إنه لا يجوز الجمع بين المد واللين ردفين ، ولكن شاعرنا محمود حسن إسماعيل جمع بينهما .. والعجيب أن بين هذين البيتين بيتا بلا ردف . راجعه فى الصفحة المذكورة - يقصد صفحة ٧٧ من الطبعة الثانية سنة ١٩٦٧ » (١٢١) .

وقد وهم الزميل الكريم فى أمرين :

أولهما : نطق (عُوده) بضم العين ، ولو نطقها بفتحها - كما هو المراد وكما يقتضى السياق - (عَوده) لما كان هناك مأخذ .

ثانيهما : قوله : والعجيب أن بين هذين البيتين بيتا بلاردف ، والحق أن بين هذين البيتين تسعة أبيات لا بيتًا واحدًا .

والشاعر مدرك تماما لما سبق أن وضحناه من فرق بين الواو والياء المسبوقتين بفتحة وأنهما من قبيل الصحيح . فالقصيدة (القيثارة الحزينة) بدأت بستة أبيات مُرْدَفة ، زاوج فى الردف بين الواو والياء لكنه لم يخلط ، ثم انتقل بعد ذلك إلى بقية أبيات القصيدة فلم يستخدم مرة واحدة مع الأحرف الصحيحة واوا أو ياء مسبوقتين بحركة مماثلة ، وإنما استخدمهما مسبوقتين بفتحة ، أى معادلتين للأحرف الصحيحة .

ولم يقف تجنى الزميل الكريم عند هذا الحد فقال : « إن هاء التأنيث - التى تلحق الأسماء ، وتنطق هاء إذا سكنت ، وتاء إذا حُركت ؛ كمسلمة وفاطمة - قال

---

(١٢١) فى موسيقى الشعر العربى : قضايا ومناقشات / ١٤٦ ، ١٤٧ وهوامشها ؛ وأغانى الكوخ / ٧٧ .

العلماء : إنها لا تصلح رويا ، وعلى الشاعر أن يلتزم حرفا قبلها ليكون الروى ... وهذا من أبجديات المعارف العروضية ، ولكنا مع هذا وجدنا محمود حسن إسماعيل للأسف يقع فى هذا الخلط ، ويجعل هذه الهاء رويا ... يقول :

تلك الطيور الغر لما رنا ... وطيَّر النجوى لها نغمة

حبات نُورٍ صافيات السَّنا ... جَوْهَرها اللهُ له سبحة

وقال : يا هتَّافُ إنى هنا ... أسمعُها منك منى عفة (١٢٢)

وقد رجعت إلى ديوان الشاعر فى الطبعة التى رجع إليها زميلنا ، فوجدت الأبيات مشكلة بتاء مفتوحة منونة : (نغمةً – سبحةً – عفةً) .

والفتحتان واضحتان على كل قافية ، والضرب (فاعلن) من السريع ، وهذا يعني أن الزميل تسرع فى قراءة الأبيات ليتسنى له الحكم على الشاعر بالخلط ، وغيره من الأحكام المتسرعة !! لكن الحق معه دونما شك فى عيب بيتيه اللذين يقول فيهما (١٢٣) :

بعد الضنى الكاوى وما مزَّقتْ ... من كبد المفتون أهدابُها

وافيتُها ظمآنَ فى لهفةٍ ... فأوصِدَتْ دونى محاريبُها

٣- **سناد التأسيس** : والمقصود به ورود قافية مؤسسة مع قافية غير مؤسسة كقول مجنون بنى عامر (١٢٤) :

فإنْ كان فيكم بَعْلُ ليلى فإننى ... وذى العرش قد قبلْتُ فاها ثمانيا

وأشهد عند الله أنى رأيتُها ... وعشرون منها إصبعا من ورائيا

أليس من البلوى التى لا شَوى لها (١٢٥) ... بأن زُوِّجتْ ليلى وما بُذلَتْ ليا

---

(١٢٢) السابق / ١٤٧ ، وأغانى الكوخ / ١٦٨ .
(١٢٣) أغانى الكوخ / ٨٢ .
(١٢٤) الأغانى / ٢ : ٧٥ .
(١٢٥) لا شوى لها : لا بقيا لها ، أى : فى منتهى الشدة . حاشية المحقق .

ومن ذلك أيضًا قول أبى القاسم الشابى (١٢٦) :

بالأمس يعانِقُها فرحًا … ويضاجعها فتوسِّدُهُ
واليوم يسايرها شَبَحًا … أضناه الحزنُ ونكَّدَهُ
يتلو فى الغاب مراثِيَه … وجذوعُ السَّروِ تساندُهُ
ويماشى الناسَ وما أحد … منهم يُشْجِيه تفرُّدُهُ

وقول الشاعر محمد السيد رسلان (١٢٧) :

بكل اعتزازٍ أنا الأزهرى … ولى منطق الملْهَم الشاعرِ
أعيش بهَدْى السماء الكريم … وأنسج من حبِّها مظهرى
أنيرُ الدياجى لقوم حَيَارَى … وأسكبُ فى سمعهم كوثرى
نقىُّ الضمير ، نظيفُ الشعار … عفيفٌ ، بعيدٌ عن المنكر
أسيرُ على سنة الأولين … وأنهلُ من نبعها الطاهر
سليل الكرام وليدُ الهداة … وريثُ النبيين من غابر
أنا قوةٌ من صميم السماء … تدمدم بالويل للكافر

وليس من سناد التأسيس قول ابن أذينة (١٢٨) :

لبثوا ثلاث مِنى بمنزل غبطة … وهُمُ على سَفَر لَعَمْرُك ما همُ
متجاورين بغير دار إقامة … لو قد أجدَّ رَحيلُهم لم يندموا

لأن الألف فى كلمة وحرف الروى فى كلمة أخرى مضمرة ، وهذه الألف يجوز اعتبارها تأسيسًا ، ويجوز عدم اعتبارها ، فالشاعر هنا لم يعتد بوجودها وسار على قافية غير مؤسسة .

(١٢٦) ديوانه / ٢٦٥ .
(١٢٧) جرح وناى / ٩٧ .
(١٢٨) الأغانى / ١ : ٢٨٢ .

٤- **سناد الإشباع :** وهو اختلاف حركة الدخيل ، الذى يفصل بين ألف التأسيس وحرف الروى ، وهذا النوع من السناد موضع خلاف . ونذكر ما أورده ابن رشيق فى هذا الصدد إذ قال عن حركة الدخيل : « ويجوز تغييرها عند الخليل ، ولا يجوز عند أبى الحسن الأخفش ، مثال ذلك ما أنشده أبو زكريا الفراء :

نهوى الخليط وإن أقمنا بعدهم … إن المقيم مكلَّفٌ بالسائر
إن المطىَّ بنا يَخِدْنَ ضُحَى غدٍ … واليومُ يومُ لبانة وتزاوُرُ

وهو جائز غير معيب .

وأما القاضى أبو الفضل فرأيه أن حركة الدخيل ما دامت إشباعا جاز فيها التغيير بالنصب والخفض والرفع ، فإذا قُيد الشعر وصار موضع الإشباع التوجيه لم يجز الفتح مع واحد منهما ، واعتل فى ذلك بحال المطلق غير المؤسس أن ما قبل رويه جائز تغييره ، فإذا قيد لم يجز الفتح فيه إلا وحده فهو سناد ، ويشارك الضم الكسر ، وهذا قول واضح البيان ظاهر البرهان ، والناس مجمعون على تغيير الدخيل حتى إن بعضهم لم يسمّه لتغيُّره واضطرابه ، لكن عده فيما لا يلزم القافية فسكت عنه » (١٢٩) .

ولم يشأ ابن عبد ربه أن يذكر هذا النوع ضمن أنواع السناد (١٣٠) ، على حين ذكر بعض العروضيين أن الضمة مع الكسرة غير معيب ، والفتحة مع واحد منهما معيب (١٣١) .

والرأى الذى نرتضيه أن اختلاف شكل الدّخيل لا يُعد عيبا ، لأنه لا يؤثر على موسيقى القافية بشكل واضح، فضلا عن وقوعه من كثرة من الشعراء نذكر منهم مجنون بنى عامر فى قوله (١٣٢) :

---

(١٢٩) العمدة / ١ : ١٦١ .
(١٣٠) العقد الفريد / ٦ : ٣١٣ .
(١٣١) الكافى للتبريزى / ١٦٥ ، وحاشية الدمنهورى / ١٠٠ .
(١٣٢) الأغانى / ٢ : ٦١ ، وفى البيت الأول إقواء .
(١٣٣) السابق / ٧٥ .

كــــأنى إذا لـم ألق ليلى مـــعـلَّقٌ بسـبـبَّـيْن أهفـو بين سَـهْلٍ وحـالق
على أننى لو شـئت هاجتْ صـبـابتى على رسـوم عىً فـيـهـا التناطُقُ
لعـــمــرُك إن الحبَّ يا أمَّ مــالكٍ بـقـلـب بـرانـى الـلـه مـنـه لـلاصـقُ

وقوله أيضًا (١٣٣) :

فلو كنت إذ أزمـعْتِ هجـرى تركْـتِنى جـمـيعَ القُـوَى والعـقلُ منّىَ وافِـرُ
ولـكنَّ أيامى بـحـــقْلِ عنيـــزة وذى الرِّمْث أيامٌ جـفـاهَا الـتـجـاوُرُ

وقوله أيضًا (١٣٤) :

فـمـا لك مـسلوبَ العـزاء كـأنمـا ترى نَأْىَ ليلى مَـغْـرمـا أنت غـارِمُـهُ
أجــدَّك لا تُنْســيك ليلى مُلِمَّـــة تُلِمُّ ، ولا يُنْسِـيك عـهـدا تقـادُمُـهُ

وقول ابن ميادة (١٣٥) :

أرقتُ لبــرقٍ لا يُفـــتِّـــرُ لامـــعُـــه بشُـهْبِ الرُّبَى والليلُ قـد نام هاجِـعُـهُ
أرقتُ لـه من بـعـد مـا نام صُحْـبـتى وأعْــجَـبَنى إيمـاضُـه وتتـابُعُـه

وقول الأحوص (١٣٦) :

فـإن لنا قــربى ومـــحضَ مـــودة ومــيــراثَ آباءٍ مَـشَــوْا بالمناصِلِ
فـذادوا عـدوَّ السِّلم عن عـقـر دارهم وأرسَـوْا عــمـودَ الدِّينِ بعـد تمـايُلِ

وقول السياب (١٣٧) :

أكلَّ الرجـالُ الجـوفَ أن يمـلأوا به خُـواءَ الحـشـا هذا الإله المـضـارعُ
فعـاد الفـقـيـرُ الروحِ من ليس كـاسـيا به ظـاهـرًا مـنـا فـــحلَّ الـتـنـازُعُ

---

(١٣٤) السابق / ٧٩ .
(١٣٥) السابق / ٣٣٩ .
(١٣٦) الأغانى / ٩ : ٢٦٠ .
(١٣٧) ديوانه / ١ : ٣٥٤ .

وقول العقاد [١٣٨] :

وفى الناس مطوىُّ الضلوع على الشَّجَا ... ولا مــثلُ شـجـوى بين بادٍ وحــاضِـرِ
إذا شــاركــونى فى هواك فــمـــا لهم ... ســرورى بمــا أصـفـيـتُـهم وتبــاشُـرى

وقول أبى ماضى يخاطب الدستور العثمانى [١٣٩] :

نـزلتَ على الشـرقىِّ فـانحطَّ شـأنُه ... وقـد كـان غضَّ الفـخـر غضَّ المكارمِ
فـفـرَّقْتَ حـتى ليس غـيـرُ مـفـرِّقٍ ... وخاصمتَ حتى ليس غيرُ التخاصُمِ

وقول نِزار قبانى [١٤٠] :

عـــودى ، على ضــفـــائر الـ ... ـــغـــيم اللقـــاءُ القـــادِمُ
لا تتـــركـــينى ، لم يكنْ ... لـولاكِ هـذا الـعـــــالَمُ

لكن تغيير حركة الدخيل حين يكون الروى مقيدا تؤثر بشكل واضح على موسيقى القافية ، ولذا يلتزمها الشعراء بإحساس من فطرتهم ، كما فى قول بدر شاكر السياب [١٤١] :

الآن طاب لك الغناءُ فـلا تكِلِّى يا حناجـر
اليـوم ينفُضُ كلُّ حـرّ عن يديه دمَ المـجـازر
واليوم تنتفض القرونُ الغابراتُ من المقابر
سارتْ بموكبها الضحايا وهى تعثر بالخناجر
مـدَّتْ من الأكـفـان أيديَهـا تحـيِّى كلَّ ثائرْ

٥- **سناد التوجيه** : « وهو أن يكون قبل حرف الروى المقيد فتحة مع ضمة أو كسرة ، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سنادا ، وإن جاءت الفتحة مع

(١٣٨) ديوانه / ٢٠٥ .
(١٣٩) ديوانه / ٦٥٩ .
(١٤٠) طفولة نهد / ١٠٧ .
(١٤١) ديوانه / ٢ : ١٢ .

إحداهما فهو سناد عند الخليل ، وكان سعيد بن مسعدة لا يراه سنادًا لكثرته فى أشعار العرب ، وذلك مثل قول امرئ القيس :

لا وأبيك ابنة العامرىّ م لا يدّعى القومُ أنّى أفرّ

مع قوله :

إذا ركبوا الخيلَ واستلأموا تحرقتِ الأرضُ واليومُ قُرّ ، [١٤٢]

ومعنى ما سبق أن فى سناد التوجيه مذاهب :

أحدها : للأخفش ، ولا يعيب ذلك مطلقا ، لوروده بكثرة فى أشعار العرب .

ثانيها : للخليل ، ويجيز الضمة مع الكسرة ، ويمنع الفتحة مع إحداهما .

ثالثها : لكُراع ، ويجيز الضمة مع الفتحة ، ولا يجيز أن تأتى الكسرة مع إحداهما .

وقد اختار رأى الأخفش كثرة من العلماء لاعتماده على المروى من أشعار العرب ، فللشاعر أن يوجه الحرف السابق للروى المقيد إلى أى جهة شاء من الحركات ، ولذا سُمى بالتوجيه [١٤٣] . ويقول حازم القرطاجانى : « ويستحسن فى القوافى المقيدة أن تكون حركة ما قبل الروى إما فتحة ملتزمة ، وإما ضمة وكسرة متعاقبتين . وقد وردت الفتحة معهما فى مقيدات شعراء الإسلام . فأما شعراء الجاهلية فيقل ذلك فى قوافى أشعارهم » [١٤٤] .

ومن النماذج التى حدثت فيها هذه الظاهرة قول عدىّ بن زيد [١٤٥] :

طال ذا الليلُ علينا واعتكَرْ وكأنى ناذرُ الصُّبح سَمَرْ

---

(١٤٢) الكافى للتبريزى / ١٦٤ ، ١٦٥ ، وانظر : العقد الفريد / ١ : ٣١٣ ، والعمدة / ١ : ١٥٤ ، ١٥٥ .

(١٤٣) انظر هذه المذاهب فى حاشية الدمنهورى / ١٠٠ ، ١٠١ ، وانظر : موسيقى الشعر العربى/ ٩٢ .

(١٤٤) منهاج البلغاء / ٢٧٣ ، ٢٧٤ .

(١٤٥) الأغانى / ٢ : ١١٢ .

من تجئُ الهم عندى ثاويا — فوق ما أعلن منه وأسِرْ
وكأن الليلَ فيه مثله — ولَقِدْمًا ظنَّ بالليل القِصَرْ

وقول حسان بن ثابت (١٤٦) :

رُبَّ خالٍ لى لو أبصرتَه — سبطَ المشية فى اليوم الخصِرْ
عند هذا الباب إذ ساكنُه — كلُّ وجهٍ حسنِ النُّقْبة حُرَ

وقوله فى القصيدة نفسها :

نحن أهل العزِّ والمجد معًا — غيرُ أنكاسٍ ولاميلٍ عُسُرْ
فاسألوا عنا وعن أخبارنا — كلُّ قوم عندهم عِلْمُ الخَبَرْ

وقول نابغة بنى شيبان (١٤٧) :

امدح الكأسَ ومن أعمَلَها — واهجُ قوما قتلونا بالعطَشْ
إنما الكأسُ ربيعٌ باكرٌ — فإذا ما غاب عنَّا لم نعِشْ

وقوله فى القصيدة نفسها :

وكأن الدرَّ فى أخراصها — بَيْضُ كحلاء أقرَّتْهُ بعُشْ

وقول على محمود طه (١٤٨) :

أقطعُ العمرَ عندها — غيرَوانٍ عَن النظَرْ
فلقد فازَ مَنْ رأى — ولقد عاش من ظَفِرْ

وكل هؤلاء الشعراء يسيرون على رأى الأخفش الذى يعتمد على المروى دونما اعتساف ولا تمحل .

---

(١٤٦) السابق / ٣ : ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .
(١٤٧) الأغانى / ٧ : ١٠٩ إلى ١١٢ .
(١٤٨) ديوانه / ٢٧٣ .

التنـــوع فى القـوافى

لجأ الشعراء - خاصة الأندلسيين - إلى تنويع القوافى فى القصيدة الواحدة، مع التـزام بنمط معين ، بحيث يكون فى كل قصيـدة نظامٌ ما يلتزمـه الشـاعـر . وفى السطور التالية نقدم أهم ملامح التنوع فى القوافى .

(أ) **القـواديسى** : ويُسمى الشعر بهذا الاسم تشبيها بقواديس السانية ، لارتفاع بعض قوافيـه فى جـهة ، وانخفـاضها فى الجـهة الأخرى ، كمـا فى قـول الشاعر(١٤٩) :

كم للدُّمَى الأبكارِ بالخـبــتـين من منازلِ
بمــهــجــتى للوجــدِ من تذكــارها منازلُ
مــعــاهدٌ رعـيلهـا مُـثْـعَنْجـرُ الهـواطلِ
لمـــا نأى ســاكنُهـــا فـــأدمُــعى هواطلُ

وهو مجزوء الرجز تعمد فيه هذا التشكيل الواضح على حرف الروى .

ويمكن أن يكون منه قول عبد الله بن الزَّبير (١٥٠) :

أرِحْـنِى مـن الـلاتـى إذا حـلَّ دَيْـنُـهـم ... يُمَـشُّـون فى الدارات مَـشْىَ الأراملِ
إذا دخلوا قـالوا : الســلامُ عليكمُ ... وغــيــرُ الســلام بالسـلام يحـاولُ
ألـينُ إذا اشــتــدَّ الغــريمُ وألتــوى ... إذا اسـتـدَّ ، حـتى يُدركَ الدَّيْنَ قـابلُ
عـرضتُ على زيد ليـأخـذَ بعض مـا ... يحـاوله قـبل اشـتـغـال الشـواغلِ

---

(١٤٩) العمدة / ١ : ١٧٨ .

(١٥٠) الأغانى / ١٤ : ٢٤١ .

ففى النموذج الأول وردت القوافى : مجرورة - مرفوعة - مجرورة - مرفوعة.
وفى الثانى وردت : مجرورة - مرفوعة - مرفوعة - مجرورة .

(ب) المُسَمَّط : وهو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ، ثم يأتى بأربعة أقسام علي غير قافيته ، ثم يعيد قسما واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة (١٥١) ومثال ذلك ما ينسب إلى امرئ القيس :

توهمتُ من هندٍ معالمَ أطلالِ … عفاهُنَّ طُولُ الدهر فى الزمن الخالى
مَرَابعُ من هندٍ خلَتْ ومصايفُ … يصيحُ بمغناها صَدًى وعوازفُ
وغيَّرَها هُوجُ الرياح العواصفُ … وكلُّ مُسِفٍّ ثم آخرُ رادفُ
بأسْحمَ من نَوْءِ السَماكَيْن هَطَّالِ

وهكذا يأتى بأربعة أقسمة على أى جهة شاء ، ثم يكرر قسيما على قافية اللام . وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة ، كما قال أحدهم :

خيالٌ هاجَ لى شجَنَا … فَبِتُّ مُكابِدًا حَزَنَا
عميدَ القلْبِ مرتَهَنا … بذكر اللهو والطربِ
سَبَتْنى ظبيةٌ عُطُلُ … كأنَّ رُضابَها عسلُ
ينوء بخَصْرها كَفَلُ … ثقيلُ روادفِ الحِقَبِ

وربما جاءوا بأوله أبياتا خمسة على شرطهم فى الأقسمة ، وهو المتعارف ، أو أربعة ، ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة ، كما قال خالد القناص ، أنشده الزجاجى أبو القاسم :

لقد نكِرَتْ عينى منازلَ جيرانِ … كأسطارِ رَقٍّ ناهجٍ خَلَقٍ فانِ
توهَمتُها من بعد عشرين حجةً … فما أستبينُ الدارَ إلا بعرفانِ
فقلتُ لها : حُيِّيتِ يا دارَ جيرتى … أبينى لنا أنَّى تَبدَّدَ إخوانى
وأىَّ بلادٍ بعدَ ربعك حالفُوا … فإنَّ فؤادى عند ظبيةِ جيرانى

---

(١٥١) العمدة / ١ : ١٧٨ .

فجاء بأربعة أبيات كما ترى ، ثم قال بعدها :

وما نطقتْ واستعجمتْ حين كلمتْ ... وما رجّعتْ قولا وما إن ترمْرمَتْ
وكان شفائى عندها لو تكلّمتْ ... إلىَّ ، ولو كانتْ أشارتْ وسلّمتْ
ولكنّها ضنّتْ علىَّ بتِبْيانِ

وهكذا إلى آخرها .

« والقافية التى تكرر فى التسميط تسمى عمود القصيدة ، واشتقاقه من السمط، وهو أن تجمع عدة سلوك فى ياقوتة أو خرزة ما ، ثم تنظم كل سلك منها على حِدَتِه باللؤلؤ يسيرا ، ثم تجمع السلوك كلها فى زبرجدة أو شبهها أو نحو ذلك ، ثم تنظم أيضًا كل سلك على حِدَته وتصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السمط»(١٥٢) .

(جـ) المخَمَّس : وهو أن يؤتى بخمسة أشطر على قافية ، ثم بخمسة أخرى فى وزنها على قافية غيرها كذلك ، إلى أن يفرغ من القصيدة ، كما فى قول الشاعر:

ظلمتنى ظلمتنى يا دهرُ ... ماذا تَشَا هل لك عندى ثأرُ
كأن دمعى فوق خدى نثرُ ... كأن صدرى من سَقامى شعرُ
وكل ضلعٍ من ضلوعى شَطْرُ

قد صرتُ من حزنىَ وامتعاضى ... كالهيكل الهاوى إلى الأرياضِ
إن أذكر العهدَ اللذيذَ الماضى ... يختلط السوادُ بالبياضِ
وتمطر العين على الأنْقاضِ

---

(١٥٢) راجع : العمدة / ١ : ١٧٩ ، ١٨٠ .

لكن هذا النوع من التخميس غير شائع ، وأَشْيَعُ منه أن تتغير قوافى الأشطر الأربعة من كل خماسية وتُلتزم قافية الشطر الخامس ، كما فى قول العقاد (١٥٣) :

سائلوا النخبةَ من رهط النَّدِىّ ... أين مَىٌّ ؟ هل علمتم أين مَىْ ؟
الحديثُ الحلوُ واللحنُ الشجىّ ... والجبينُ الحرُّ والوجهُ السنِىّ
أين ولَّى كوكباه ؟ أين غابْ ؟

أسف الفن على تلك الفنونْ ... حصدتْها ، وهى خضراءُ ، السنونْ
كلُّ ما ضمتْهُ منهنَّ المنونْ ... غُصَصٌ ما هان منها لا يهونْ
وجراحاتٌ ، ويأسٌ ، وعذابْ

(د) **المربع** : مماثل للمخمس ، بيد أنه يتكون المقطع فيه من أربعة أشطر ، مع تغاير القافية فى كل مقطع ، أو التزام تقفية الرابع ، كما فى قول العقاد(١٥٤) :

هذا بشيرُ الزمانِ ... فانشُرْ دفينَ الأمانى
على دعاءِ المثانى ... وضجَّةِ النُّدْمانِ

* * *

ونادِ بالخمر حُوبى ... فى كل عِرْقٍ طروبِ
وخالطى فى القلوبِ ... مواضعَ الأحزانِ

* * *

قُلْ للوئيدة غَدْرًا ... هم قد أجَنُّوك دهرا
فجدّدى اليوم عمرا ... قضيته فى القنانى

---

(١٥٣) ديوانه / ٧١٤ ، ٧١٥ .
(١٥٤) السابق / ٢٢٠ .

وقد يلتزم تشابه التقفية فى الشطرين الأول والثالث ، واشتراك الثانى والرابع فى قافية أخرى ، كما فى قول ناجى (١٥٥) :

أيـن شطُّ الـرجـــــــاءْ   يا عُــبـــابَ الهـــمـــومْ
لـــيــلــتـــى أنـــواءْ   ونـهـــارى غـــيــــومْ

* * *

أعْـــولى يا جـــراحْ   أسْـــمِــعى الـدّيّانْ
لا يـــهـــمُّ الــريــاحْ   زورقٌ غـــضـــبـــانْ .

(هـ) **المثلث** : وقد أخذنا هذه التسمية من عدد الأسطر التى يتكون منها كل مقطع ، كما فعل الدارسون السابقون مع المربع والمخمس ، ومثاله قول العقاد(١٥٦) :

يا أبى طال فى الظلام قـعـودى   فـمـتـى انت مُـخْـرجِى للوجـودِ ؟
طال شوقى إليك فـاحلُلْ قـيـودى .
يا أبى عـالمُ الظلامِ مُـخـيفُ   ليس يَقْـوَى عليه طفلٌ ضـعـيفُ
فـأجِـرْنى من ظِلِّه المـسـدودِ
حـدَّثُونا عن الحـيـاة العُـجـابِ   فلهـجْنا بحـسْنها الخـلابِ
وظمـئنا لحـوضها المـورودِ

(و) **المزدوج**: وفيه يكون الصدر والعجز على قافية فى كل بيت على حدة. وهذا هو النموذج الشائع فى منظومات العلوم كألفية ابن مالك ، والعنوان فى معرفة الأوزان لمحمد بن على المحلى ، والجوهرة الفريدة فى قافية القصيدة له . وأشهر نماذجه أرجوزة أبى العتاهية التى يقول فيها (١٥٧) :

---

(١٥٥) ديوانه/ ١٤٥ .
(١٥٦) ديوانه / ٢١٦ .
(١٥٧) ديوانه / ٤٩٣ .

حَسْبُك مما تبتغيه القوتُ ... ما أكثرَ القوتَ لمن يموتُ
الفقرُ فيما جاوزَ الكفافا ... من اتّقَى الله رجا وخافا
إن كان لا يُغنيكَ ما يكفيكا ... فكلُّ ما فى الأرض لا يُغنيكا
إن القليلَ بالقليلِ يَكثُرُ ... إن الصفاءَ بالقذَى ليكدُرُ
هى المقاديرُ فلُمنى أو فذَرْ ... إن كنتُ أخطأتُ فما أخْطَا القدَرْ

(ز) المقَطّعات : وأعنى بها تلك القصائد أو المقطوعات التى يتخذ فيها الشاعر النظام المعروف فى القصيدة للتقفية ، بيد أنه يُكوّن قصيدته من مقاطع ، كل مقطع على قافية بعينها ، فكأن كل مقطع قصيدة مستقلة ، ومن ثم يمكنه استخدام التصريع أو التقفية فى أول كل مقطع . ومن نماذج ذلك قول إبراهيم ناجى تحت عنوان (الوداع) (١٥٨) :

حان حرمانى ونادانى النذيرْ ... ما الذى أعددْتَ لى قبل المسيرْ
زمنى ضاعَ وما أنصفْتَنى ... زادىَ الأولُ كالزّاد الأخيرْ
رِىُّ عمرى من أكاذيب المنى ... وطعامى من عفافٍ وضميرْ
وعلى كفك قلبٌ ودمٌ ... وعلى بابك قيدٌ وأسيرْ

❊ ❊ ❊

حانَ حرمانى ، فدعْنى يا حبيبى ... هذه الجنةُ ليست من نصيبى
آهِ من دار نعيم كلما ... جئتُها أَجْتَازُ جسرا من لهيب
وأنا إلْفُك فى ظلّ الصبا ... والشبابِ الغضّ والعمر القشيبِ
أنزلُ الربوةَ ضيفا عابرا ... ثم أمضى عنك كالطير الغريب

وفيها يقول :

هاتِ أسعدْنى ودعنى أسعدُك ... قد دنا بعد التنائى موردُكْ
فأذقْنِيهِ فإنى ذاهبٌ ... لا غدى يُرجى ، ولا يُرجَى غدُك
وَا بلائى منْ لياليَّ التى ... قَرَّبَتْ حَيْنى وراحتْ تُبعدُكْ
لا تدعْنى لليالى ، فغدا ... تجرحُ الفرقةُ ما تأسو يدُكْ

---

(١٥٨) ديوانه / ٣٤ ، ٣٥ .

فالبحر المسيطر على نغم القصدة هو الرمل التام ، بيد أن ضرب المقطع الأول مقصور ، وضرب الثانى صحيح ، وضرب الثالث محذوف ، وفى المقاطع الثلاثة جاءت العروض محذوفة ، وتلك شيمتها فى الرمل التام ، لكن الشاعر صرّع البيت الأول من المقطعين الأول والثاني ، وقفى البيت الأول من الثالث (١٥٩) .

(ح) الموشحات :

« اشتقت كلمة الموشّح ، على أرجح الظن ، من المعنى العام للتزيين ، سواء أكان ذلك وشاحا أم قلادة مرصّعة ، أم غير ذلك . واستعملت الكلمة فى أحايين كثيرة للتعبير عن بعض المعانى البلاغية . لكن الذى يعنينا هنا منها دلالتُها على قالب من قوالب الشعر العربى عُرف على مدى الأيام باسم الموشحات، أو التوشيح ، أو الموشح ، وعُرف الناظم فيه باسم الوَشّاح ، وإن لم يُؤثَرْ عن واحد ممن برعوا فى الموشحات أنه اقتصر على النظم فيها وحدها ، بل المعروف أن شعراء الأندلس كانوا يقرضون الشعر وينظمون الموشحات ، وإذا كانت شهرة عدد منهم قد تمثَّلَتْ فى هذا الفن ، فليس معنى هذا أنهم اقتصروا عليه » (١٦٠) .

والموشح : كلام منظوم على وجه مخصوص ، وهو يتألف فى الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له : التام ، وفى الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له : الأقرع ، فالتام : ما ابتدئ فيه بالأقفال ، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات (١٦١) .

وبعض هذه الموشحات يسير على النظام الخليلى ، وبعضها الآخر يخرج عليه، كما أن بعضها يحتوى على العامية فى خَرْجته .

---

(١٥٩) راجع أيضًا : قصيدة (الأطلال) فى ص ١٣٢ وما بعدها ، و (الخريف) : ٢١٩ وما بعدها، و (العائد) : ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، و (بقايا حلم) : ٢٣٦ وما بعدها ، و (فى ظلال الصمت) : ٢٣٨ وما بعدها ، و (بقايا القصة) : ٢٤٦ وما بعدها ، و (ظلام) : ٢٥٢ وما بعدها ، و (وحيد) : ٢٦٠ وما بعدها ... إلخ .

(١٦٠) الموشحات الأندلسية / ٢١ .

(١٦١) السابق / ٢٥ .

بناء الموشحة :

تتكون الموشحة مما يلى :

(أ) **القُفْل** ، وهو شطران - أو أكثر - تتحد فيهما القافية فى كل الموشحة ، كما تتفق أوزانها وعدد أجزائها ، وقد يُسمَّى **المركز** .

(ب) **البيت** ، وهو مجموعة أشطار تنتهى بقافية متحدة فيما بينها ، ومغايرة فى الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها فى فقرة أخرى من فقرات الموشحة، ومجموع الأشطار يُسمى **الغصن** .

(جـ) **الخَرْجَةْ** ، وهى القُفل الأخير فى الموشحة [١٦٢] .

وإليك نموذجا لإحدى هذه الموشحات لابن زهر الحفيد المتوفى سنة ٥٩٥هـ[١٦٣] :

أيُّها الساقى إليك المُشتَكَى قد دعوناكَ وإن لم تسمعِ

ونديم هِمْتُ فى غُرَّتِهِ
وشربتُ الراح من راحتِهِ
كلما استيقظ من سكرتهِ

جذب الزِّقَّ إليه واتَّكَا وسقانى أربعا فى أربعِ

ما لِعينى عَشِيتْ بالنظرِ
أنكرتْ بعدك ضوءَ القمرِ
وإذا ما شئتَ فاسمع خبرى

عَشِيتْ عيناىَ من طول البكا وبكى بعضى على بعضى معى

غصنُ بانٍ مالَ من حيث استوى

---

(١٦٢) راجع : الأدب الأندلسى / ١٤١ ، ١٤٢ ، والموشحات الأندلسية / ٢٨ - ٣٢ .

(١٦٣) الموشحات الأندلسية / ٢٥٤ .

بات مَن يهـوَاه مِنْ فـرط الجـوَى

خَـفِقَ الأحـشـاء ، مـوهونَ القُـوَى

كلمـا فكَّر فى البـيـن بكى وَيْحَـهُ يبكى لِمَـا لمْ يقَـعِ

لـيس لـى صـبـرٌ ولا لـى جَلَدُ

يا لقـومى عَـذَلوا واجـتـهـدُوا

أنكروا شكواى مـمّـا أجـدُ

مـثلُ حـالى حـقُّـهـا ان تُشْـتكَى كـمـدُ اليـأسِ وذلُّ الطمعِ

كـبـدى حـرَّى ودمـعى يَكِفُ

تعـرفُ الذنبَ ولا تعـتـرفُ

ايُّهـا المـعـرضُ عـمّـا أصفُ

قـد نمـا حـبّى بقلبى وزكـا لا تَـخَلْ فى الحبُ أنى مُـدَّعى

وفى أوزان الموشحة حرية وتنويع ، يقابلهما التزام وتماثل :

« أما الحرية ففى جواز استخدام البحر الذى ستصاغ على وزنه الموشحة فى عدة حالات من حالاته ، أى من حيثُ التمامُ والجَزْءُ والشَّطْرُ ، أو بعبارة أوضح : يجوز فى الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحرٍ على تفاعيله التامة ، وأن تكون بعض الأشطار الأخرى من نفس البحر ، ولكن على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة، فتأتى بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعيل ، وتأتى أخرى فى نفس الموشحة قصيرة قليلة التفاعيل . بل إنه يجوز أن تأتى بعض الأشطار من بحر ، والبعض الاخر من بحر ثان » .

« وأما الالتزام والتماثل ففى وجوب أن يأتى كلُّ جُزْءٍ من أجزاء الموشحة المتماثلة ، على وزن متحد . والأجزاء المتماثلة هى الأغصان مع الأغصان ، والأقفال مع الأقفال . فإذا جاء الغصن فى الفقرة الأولى على وزن معين يجب أن تأتى كل الأغصان على نفس الوزن . وإذا جاء القُفل الأول على طريقة خاصة من

حيث طولُ الأشطار وقصرُها من بحرٍ مّا ، يجب أن تأتى كل الأقفال على نفس الطريقة . ويلاحظ أن تلك الأقفال يجب أن توافق المطلع الذى يسبق عادة كلَّ الفقرات ، وهذه الموافقة بين الأقفال والمطلع يجب أن تكون فى الوزن والقافية جميعًا » (١٦٤) .

---

(١٦٤) الأدب الأندلسى / ١٤١ ، ١٤٢ .

التصريـع والتقفيـة والإصمـات

سبق أن تعرضنا فى إيجاز شديد لمفهوم التصريع ، ونزيده الآن بيانًا فنقول :

إن مطالع القصائد العربية ذات الشطرين تأتى على ثلاثة أنواع : مُصَرَّعة ، ومُقَفّاة ، ومُصَمَتَة (1) :

والتصريـــع : هو - كما سبق أن وضحناه - تغيير العروض عما تستحقه حتى توافق الضرب فى وزنه وقافيته ، ويحدث ذلك فى مطلع القصيدة .

فإذا قال أحمد بخيت فى مطلع قصيدته (حصة القلب) (2) :

أعْطيك مـــا يكفـــيك من أزمـــانى   كىْ تبلغى مـــا شـئْتِ من نســيـــانى

فأتى بالعروض على (مُتْفاعلْ) لتتساوى مع الضرب ، ثم عدل عن ذلك فى البيت التالى فقال :

مــا زلتُ من خـوفى عليك أخــافُنى   وأخــاف أن يقســـو عليك حنانى

لنرى وزن العروض (متفاعلن) ، على حين ظل الضرب على (متفاعل) حتى آخر القصيدة ، أدركنا أن هذا المطلع مُصَرَّع .

وهذا يعنى أن التصريع يُفترض فى عروضٍ مخالفة للضرب فى الوزن ، فيُؤْتَى بها على غير استحقاقها لكى يتحقق هذا التصريع . فعروض (الطويل) دائمًا مقبوضة ، فإذا ما وردت صحيحة مع الضرب الصحيح فى مطلع قصيدة أبى فِراس الحمدانى :

أراك عـصىَّ الدمعِ شـيـمـتُكَ الصـبـرُ   أمـــا للهـــوى نهىٌ عليكَ ولا أمــرُ

كان ذلك تصريعًا .

---

(1) راجع فى ذلك : شفاء الغليل / 260 وما بعدها ، ونهاية الراغب / 96 وما بعدها .
(2) الأخير أولا / 12 .

وكذلك الأمر فيما إذا وردت العروض محذوفة مع الضرب المحذوف فى مثل مطلع دالية جميل بثينة :

ألا ليت رَيْعانَ الشباب جديدُ   ودهرا تولّى يا بُثَيْنَ يعودُ

أما إذ وردت مقبوضة مع الضرب المقبوض فى مثل قول امرئ القيس فى مطلع معلقته المشهورة :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ   بسقْطِ اللِّوَى بين الدَّخولِ فَحَوْمَلِ

فإن هذا التشابه يُعد تقفية ؛ لأن القبض هو استحقاق عروض الطويل . وعلى هذا **فالتقفية** هى أن تكون العروض على وزن الضرب وقافيته ، ويكون ذلك هو استحقاقها فى صورة البحر الذى وردت فيه . ففى قول شوقى :

سلوا قلبى غداةَ سلا وتابا   لعل على الجمال له عتابا

جاءت العروض (وتابا) على وزن الضرب (عتابا) وقافيته ، وكلاهما على وزن (مُفَاعَلْ) أو (فعولن) ، فهما مقطوفان ، لكن القطف الوارد فى عروض البيت الأول هو سمة العروض فى كل أبيات القصيدة .

وكذلك الأمر فى قول المتنبى :

صحب الناسُ قبلنا ذا الزمانا   وعناهم من أمره ما عنانا

فالعروض (ذا الزمانا) مساوية فى الوزن والقافية للضرب (ما عنانا) ، وكلاهما صحيح على وزن (فاعلاتن) ، لكن هذه هى طبيعة العروض فى الصورة الأولى من الخفيف ، ولذا يُسمى ذلك تقفية .

وأما **الإصمات** فهو ترك التصريع والتقفية كليهما ، كما فى مطلع قصيدة (سوف أبكى أبدا) لمحمد حماسة الذى يقول فيه (٣) :

هل أناديك فلا تسمعنى   وتردّ الريحُ أشلاءَ الصدى

---

(٣) سنابل العمر / ٢٢٣ .

فلمّا لم يُعلم حرف الرويّ من الشطر الأول كان كالصامت الذى لا يُعلم غرضه.

والأصل أن يكون التصريع والتقفية فى مطالع القصائد كما وضحناه فيما سبق من أمثلة . لكنه غير منكور حدوثه فى داخل القصيدة ، وخاصة إذا ما أراد الشاعر الانتقال من غرض إلى غرض . وقد حدث فى معلقة امرىء القيس أن قال فى غير المطلع :

أفاطم مَهْلاً بعضَ هذا التدلُّل ... وإنْ كنتِ قد أزْمَعْتِ صَرْمِى فأَجْملى

ثم قال بعد ذلك بأبيات :

ألا أيُها الليلُ الطويلُ ألا انجلى ... بصبحٍ ، وما الإصباحُ منك بأمثلِ

فقفّى فى داخل القصيدة .

أما إذا كانت القصيدة منظومة على نظام المقَطَّعات فإن كل مُقَطَّعة تُعامل من حيث التصريع والتقفية والإصمات معاملة القصيدة المستقلة ؛ فيجوز فى قصيدة واحدة من هذا النوع أن يأتى مقطع منها مصرَّعًا وآخر مقفّى وثالث مُصْمَتا، لكن جميع المقاطع تنضوى فى النهاية تحت صور البحر الذى صيغت عليه. ففى قصيدة (الأطلال) لإبراهيم ناجى يقول فى المقطع الأول منها (٤) :

يا فؤادى رحمَ اللهُ الهوى ... كان صرحا من خيالٍ فَهَوَى

اسْقنى واشربْ على أطلاله ... وارْو عنّى طالما الدمعُ روى

كيف ذاك الحبُّ أمسى خبرا ... وحديثًا من أحاديث الجوى

وبساطا من ندامَى حُلُمٍ ... همْ تواروْا أبدًا وَهْوَ انطوى

فجاءت عروض البيت الأول مشابهة لضربه ، ووزنهما (فاعلا) ، لكن ذلك هو مقتضى عروض الرمل التام ، ولذا فالبيت مقفّى ؛ لأن أعاريض الأبيات التالية جاءت على الوزن نفسه (فاعلا) .

---

(٤) ديوانه / ١٣٢ .

ثم يقول فى مقطع من القصيدة نفسها [٥] :

يا حبيبى كل شيءٍ بقضاءْ	ما بأيدينا خُلِقْنا تُعَساءْ
ربما تجمعُنا أقدارُنا	ذاتَ يوم بعدما عزَّ اللقاءْ
فإذا أنكر خِلٌّ خِلَّهُ	وتلاقينا لقاءَ الغُرَباءْ
ومضى كلٌّ إلى غايتهِ	لا تقل شئنا ، وقُل لى : الحظُّ شاءْ

فجاءتْ عروض البيت الأول مشابهة لضربه ، ووزنهما (فاعلاتْ) ، ومقتضى عروض الرمل التام أن تكون عروضه على (فاعلا) كما فيما ولى المطلع من الأبيات . ولذا يُعد هذا المطلع مصرعا .

أما فى قوله من القصيدة نفسها [٦] :

يا نداءً كلما أرسلتُه	رُدَّ مقهورًا وبالحظ ارتطمْ
وهتافًا من أغاريد المنى	عادَ لى وَهْوَ نواحٌ وندَمْ
رُبَّ تمثال جمالٍ وسنا	لاح لى والعيشُ شجْوٌ وظُلَمْ
ارتمى اللحنُ عليه جاثيا	ليس يدرى أنه حسنٌ أصَمّ

فقد جاء المطلع مُصَمَّتًا لا تصريع فيه ولا تقفية .

(٥) السابق / ١٤٠ .

(٦) السابق / ١٤١ .

الإطار الموسيقى للشعر الحر

يحسن ، ونحن فى بداية الحديث عن الشعر الحر ، أن نقرر ما قرره كثير من الباحثين قبلنا من أن الشعر الحر ليس خروجًا على طريقة الخليل [(١)] ، كما أن تحمس الشاعر للشعر الحر ليس نتيجة عجز ، وإنما رغبة فى الكشف عن وسائل جديدة [(٢)] ، فالشاعر الحر يختار من الأوزان العربية المألوفة وزنًا يجعله بمثابة هيكل للقصيدة ، بمعنى أن كل سطر أو شطر فى القصيدة يجب أن يتفق مع هذا الوزن فى إطاره العام [(٣)] ، فلا يستغنى الشعر أبدًا عن الموسيقى ، لأن هناك ارتباطا عضويا بين معنى الشعر وموسيقاه يصعب الفصل بينهما ، ولذا يضيع معنى الشعر تمامًا إذا ترجم إلى النثر [(٤)] .

ولسنا بصدد علاج نقدى لوجهات النظر المتعددة حول مدى ارتباط الشعر الحر بالتراث أو عدم ارتباطه ، أو الحكم على تلك الحركة بالانتماء أو عدم الانتماء، فتلك قضية كبيرة دار حولها جدل كثير ، ولها طرفاها المؤيد والمعارض ، نعفى هذه الدراسة من الخوض فى تفاصيل موقف كل طرف منهما .

لكن الذى يهمنا حقًا أن نعرض للشعر الحر من النواحى الآتية :

١- بحور الشعر العربية التى استعملها شعراء الشعر الحر .

٢- الزحافات والعلل التى استعملوها ، ومدى صلة ذلك بالتراث العروضى .

٣- الضرورات الشعرية التى وقعت فى الشعر الحر .

٤- الأخطاء العروضية .

---

(١) شظايا ورماد / ١١ .

(٢) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى / ٨١ ، ٨٢ ، والشعر العربى المعاصر / ٦٣ .

(٣) أطلال ورسائل من لندن / ٥٨ .

(٤) قضية الشعر الجديد / ٢٣ .

أولا : بحور الشعر التى استعملها الشعر الحر :

نستطيع فى هذا المجال أن نقرر - بعد قراءة متأنية لكم هائل من الشعر الحر - أن هناك خمسة أبحر تراثية لم ينظم عليها الشعراء أية قصيدة من الشعر الحر ، وهى : المنسرح والمديد والمجتث والمضارع والمقتضب .

أما بقية الأبحر فقد نظم عليها الشعراء قصائدهم ، وإن اتسم نظمهم على بعض البحور بالندرة كما فى السريع والطويل والبسيط والخفيف .

فمن الوافر يقول صلاح عبد الصبور تحت عنوان (الحــب) (٥) :

لأن الحبَّ مثلُ الشعر ميلادٌ بلا حسبان

لأن الحبَّ مثلُ الشعرِ ما باحتْ به الشفتان

بغير أوان

لأن الحبَّ قهارٌ كمثل الشِّعْرْ

يرفرفُ فى فضاء الكون لا تَعْنُو له جبههْ

وتَعْنُو جبهةُ الإنسانْ

أُحَدِّثُكم - بدايةَ ما أحدِّثُكم - عن الحبِّ

وتقطيع الاقتباس السابـق :

مفاعلْتن مفاعَلَتن مفاعلْتن مفاعلْتانْ

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتانْ

مفاعلَتـــان

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتانْ

مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن

مفاعلْتن مفاعلْتانْ

مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلْتن

---

(٥) أقول لكم / ٨١ .

وعلى الكامل يقول محمود درويش (٦) :

أهديك ذاكـرتـى على مـرأى من الـزمَنِ	متْفاعلن متَفاعلـن متْفاعلن مُتَفَا
أهديك ذاكرتى	متْفاعلن مُتَفا
مـــــاذا تـقــــــول الـنـار فـى وطـنـى ؟	متْـفـاعلن مـتُـفـاعلن مُـتَـفـا
ماذا تقول النار ؟	مـتْـفـاعـلن مـتـفـاعْ أو (فَـعْـلانْ)
هل كنت عاشقتى ؟	مـــتْـــفـــاعلن مُـــتَـــفـــا
أم كنت عاصفة على أوتار ؟	متْـفـاعلن متَـفـاعلن (فَعْلانْ)
وأنا غريب الدار فى وطنى ، غريب الدار	مُتَفَاعلن متْفاعلن متَفاعلن (فعْلان)

وعلى الرجز يقول حسن توفيق تحت عنوان (أغنية جوال حزين) (٧) :

المدنُ التى نراها فى الخيالِ حالمَهْ

ليستْ هنا ليستْ هنا

فاستيقظُوا يا أيها الأمواتُ واسعَوْا فى زوايا المدُنِ القائمة

اسعَوْا إليها ، إنها لنا

ولتنفُضُوا الغبارَ عن معاطِفِ السَّفَرْ

رحلتُنا مُجْهِدَةٌ فى الريح والمطرْ

وتفعيل النص السابق :

مستعلن مُتَفْعلن مستفعلن متفعلن

مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مُسْتَعِلن مُسْتَعِلْ

مستفعلن مستفعلن مُتَفْ أو (فَعُو)

مستفعلن متفعلن متفعلن فعو

مُسْتَعِلن مستعلن مستفعلن متف أو (فعو)

---

(٦) ديوانه / ٢ : ١٠٥ .

(٧) أحب أن أقول : لا / ٢٩ .

وعلى الرمل تقول نازك الملائكة تحت عنوان (مرثية يوم تافه) [٨] :

انتهى اليـــومُ الغريـــــبُ	فاعلاتن فاعلاتن
انتهى وانتحَبَتْ حتى الذنوبُ	فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
وبكتْ حتى حمــاقاتى التى سمَّيتُها	فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
ذكريــاتى	فاعلاتـــن
انتهــى ، لم يبــقَ فى كَفَّــىَ منـــهُ	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
غيرُ ذكرَى نَغَم يصرخُ فى أعماق ذاتى	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن
راثيــًا كفـَّى التــى أفرغتهـــا	فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
من حياتى وادِّكاراتى ويوم من شبابى	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
ضــاع فى وادى الســراب	فاعلاتن فاعلاتن
فى الضبــــاب	فاعلاتن

وعلى المتدارك يقول أحمد سويلم [٩] :

إنّى بـدَّدتُ العــمـــرَ على أبوابكْ	فَعْلُنْ فَعْلن فَعْلن فَعِلن فَعْلاتُنْ
فـــازْدَهِرِى فى تربة عـــمـــرى	فــاعِلُ فـعْلن فــاعلُ فـعْلن
وامتـدى	فعْلاتن
لا تـنهـــــزمى فى عَـــــيْنَىَ	فعْلن فَعِلن فعْلاتن

ويقول أيضًا فى قصيدة (الخروج إلى النهر) [١٠] :

ليكنْ مايكونْ	فــــعـلـن فـــــاعـــــلان
ليكنْ بيننا غـابـة ، صَحَـراءُ ، بحـار	فعلن فاعلن فاعلن فعلن فَعلانْ
ليكن ما يكون	فعلن فاعلان
غير أنَ الذى يتجدَدَ ما بيننا لا يغيبْ	فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن فاعلان
فلتكـن بينـنـا اللغـــة الواحـــده	فاعلن فاعلن فَعِلنْ فاعلن

(٨) شظايا ورماد / ٧٦ .

(٩) الخروج إلى النهر / ٤٢ .

(١٠) السابق / ٨٢ .

وعلى المتقارب يقول فاروق شوشة تحت عنوان (أغنية للزمان القبيح) (١١):

ومن بين كلِّ القصائدْ

تَظلِّين غابةَ شعرٍ تنوءُ عرائشُها بالكرومْ

وتصدحُ أطيارُها بالغناءِ الرخيمْ

وتلمع أنهارُها بالنجومْ

وتحملُ أعشاشها اثنين يلتصقان ، يذوبان ، ينغمسان بِحضْن السَّديمْ

يعودان بعضَ أثيرٍ قديمْ

يجوبان كَوْنَ الرُّؤَى

يَجُوزانِ كلَّ التخُومْ

وتفعيل الأبيات السابقة :

فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولْ

فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولْ

فعولُ فعولن فعولن فعولْ

فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولْ

فعولن فعولُ فعولن فعولْ

فعولن فعولن فعو

فعولن فعولن فعولْ

وعلى الطويل يقول د . محمد مصطفى بدوى (١٢) :

ولكنْ أمــامَ المــذْبَحِ المــتــهــدِّمْ	فعولن مفاعيلن فعولُ مَفاعى
يُـرَتِّـلُ كُـــــــــهَّـــــــــانُ الإلـهْ	فـعـولُ مـفـاعـيلن فـعـولْ
كـمـا رَتَّلُوا منذُ القـرون الـمـواضى	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعى

(١١) لؤلؤة فى القلب / ١٧.

(١٢) أطلال ورسائل من لندن / ٧٥ .

كـــأَنْ لـم يمسَّ الـكونَ أىُّ جـــديـد	فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعْ أو (فعولْ)
(أتاكَ الربيعُ الطلْقُ يختالُ ضاحكْ)	فـعـولن مـفـاعـيلن فـعـولن مـفـاعـى

وعلى البسيط يقول أدونيس [١٣] :

هَدَمتُ مملكتى	متفعلن فَعِلُنْ
هدمت عـرشى وسـاحـاتى وأروقتى	مـتـفـعلن فاعلن مـسـتـفـعلن فَعِلُن
ورحْتُ أبحثُ مـحـمـولا على رئَتى	مـتـفـعلن فـعلن مـسـتـفـعلنْ فـعلن
أعلِّم الـبـــحـــرَ أمـطارى وأمنحُـــهُ	مـتـفـعـلن فاعلن مـسـتـفعلن فعلن
نارى ومَجْمَرتى	مستفعلن فعلن
وأكـتُـبُ الزمـنَ الآتى على شـفَــتى	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
واليومَ لى لغتى	مستفعلن فَعِلُنْ
وَلى تُخومى ولى أرضى وَلى سِمَتى	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
ولى شُـعـوبى تغـذِّينى بحـيـرَتهـا	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
وتسـتـضىءُ بأنقـاضى وأجنِحَـتى	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وعلى السريع تقول نازك الملائكة تحت عنوان (يوتوبيا فى الجبال) [١٤] :

تَفجَّرى يا عيونْ	متفعلن فاعلان
بـالـمـــاء بـالأشـــعَّـــة الذائبـــه	مـسـتـفـعلن مـتـفـعلن فـاعلن
تفجَّرى بالضوء بالألوان فوق الغربة الشاحبه	متفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
فى ذلك الوادى المُغَشّى بالدجى والسكون	مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان
تفجَّرى باللُّحُونْ	متفعلن فاعلان
فوق انبساط السفْح بينَ التلال	مستفعلن مستفعلن فاعلان .
فى المنحنَى حـيثُ تمـوجُ الظلالْ	مـســتـفـعلن مـســتـعلن فــاعـلان

---

(١٣) الآثار الكاملة / ٣٩٧ .

(١٤) شظايا ورماد / ١٣٥ .

تحت امتداد الغصون	مستفعلن	فاعلان	
تفجَّرى بالجمالْ	متفعلن	فاعلان	
وشَـيِّـدى يُوتُوبيَـا فى الجـبـالْ	متفعلن	مستفعلن	فاعلان

أما الخفيف فيمثله قول د. محمد مصطفى بدوى [(١٥)] :

أصبحَ النهرُ أحمرَ اللون قانى	فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
حينما عانقت دماءُ الضحايا قطرات القرون	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن فعولْ		
وســجـدْنا مــعًــا لدقِّ الطبـولْ	فعلاتن	متفعلن	فاعلاتْ
فى حشا الغابْ	فاعلاتـانْ		

ولا ننسى أن ننبه هنا أننا لم نسق نماذج لما يسمى تراثيًا بحر الهزج ، لأن الشعراء على كثرتهم لم يستعملوا (مفاعيلن) فى قصيدة بأكملها ، وإنما كانت (مفاعلَتن) ومعصوبها (مفاعلْتن) هى النمط السائد فى هذه النغمة ، وهذا يزكى ما سبق أن قررناه من كون الهزج ومجزوء الوافر بحرًا واحدًا . فحين تقول ملك عبد العزيز تحت عنوان (رفض) [(١٦)] :

رفضنا الذنبَ والغفرانْ
لأنّا ما تألَهْنا
رفضْنا مذبحَ الآلامْ
لأنا ما تَوَلَهنا
تولَّهنا ، ولكنَّا
رفضْنا أن يُهانَ الوجدُ ، أن يغدُو
ملاعبَ فى يد الأيام
فأطفأْنا قناديلَ المنى قَسْرا
أدرْنا الوجهَ عبْرَ مَنارة الأحلامْ

---

(١٥) أطلال ورسائل من لندن / ٨٣ .

(١٦) آن ألمس قلب الأشياء / ٧٣ .

نجد أن النص السابق تكون من إحدى وعشرين تفعيلة ، ليس منها سوى تفعيلتين فقط محركتَى الخامس ، وهما المقابلتان لـ (ملاعِبَ فى) و (ــة عَبَرَ مَنَا)، مما يدل دلالة واضحة على أن نغمة الوافر هى السائدة ، وأن الشاعر المعاصر أدرك بفطرته التشابه بين النغمتين التراثيتين فجعلهما - مثله مثل سابقيه - نغمةً واحدةً ، هى نغمة الوافر .

واستعمال الشاعر الحر لبحور تراثية مثل الوافر والكامل والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك أمر مقرر واقعا ، وحادث بكثرة فى أشعار متعددة لشعراء من مختلف الأعمار . وفى هذا الصدد تقول نازك الملائكة : « والواقع أن نظم الشعر الحر بالبحور الصافية أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور المزدوجة ، لأن وحدة التفعيلة هنا تضمن حرية أكبر ، وموسيقى أيسر ، فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر فى الالتفات إلى تفعيلة أخرى معينة لابد من مجيئها منفردة فى خاتمة كل شطر »(١٧) .

على حين يعدُّ الدكتور محمد مصطفى بدوى قصر اهتمام الشعراء على البحور المكونة من تفعيلة واحدة متكررة أمرا يدعو إلى الرتابة والملل ؛ لأن هذه البحور تنزع بطبيعتها إلى الرتابة ، وكانت القافية فى القديم تجذب إلى نفسها بعض انتباه القارئ (أو المستمع) ، فتخفف بذلك من حِدّة الإحساس برتابة التفاعيل فى هذه البحور (١٨) ولذا فهو يفضل البحور المزدوجة التفاعيل، وسنرى مدى تطويعه الوزن لتجربته فيما بعد .

وما يحتاج إلى وقفة حقا هو استعمال الشعراء لبحور مثل السريع والطويل والبسيط والخفيف .

أما السريع فيتكون - تراثيا - كما سبق أن بينا من (مستفعلن مستفعلن فاعلن) فى كل شطر ، ويتعرض ضربه لبعض التغيرات، فتارة يكون (فاعلان) وأخرى

---

(١٧) قضايا الشعر المعاصر / ٨٠ ، ٨١ .

(١٨) أطلال .. / ٦٥ .

يكون (فاعلْ) وثالثة يكون (فَعِلُن) . وترى السيدة نازك الملائكة أن استخدام الشاعر لبحر مثل السريع استخدامٌ مقيدٌ ؛ لأنه إذا بدأ ببيت ينتهى بـ(فاعلن) لم يصح له أن يخرج عليها « فلابد له أن يوردها فى مكانها ، أى فى ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع . وإنما حدود حريته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) - المكررة فى أصل الشطر - وينقصها ... وينبغى للشاعر أن يتذكر دائمًا أن أى شطر فى مثل هذه القصيدة ينتهى بتفعيلة غير (فاعلن) إنما هو شطر ناشز مغلوط فيه ، يخرج على قانون الأذن العربية خروجا منفرا » (١٩) وبناء على رأيها هذا استنكرت على الشاعر سعدى يوسف أن يقول :

يا طائرًا أضناهُ طولُ السفَرْ

قلبى هنا فى المطَرْ

يرقُبُ ما تأتى به الأسْفَارْ

لأن الشطر الثالث فى هذه القطعة خارج على البحر السريع الذى كان منه الشطران الأولان ، إذ ينتهيان بـ (فاعلن) ، على حين ينتهى الثالث بـ (مَفْعُولْ) ، و(مفعُولْ) هذه لا ترد فى ضرب السريع على الإطلاق ، وإنما هى مما يرد فى الرجز بحسب قواعد العروض العربى (٢٠) .

ولم تشأ العدول عن هذا الرأى فيما يتصل بالسريع حين قررت ، فى مقدمة الطبعة الخامسة من كتابها ، إدخالَ تلطيف على ما قعَّدته من قبل - على حد تعبيرها - بحيث يسمح هذا التلطيف بجمع تشكيلات معينة دون غيرها (٢١) .

ومن منطلق التحدث بلغة العروض العربى يمكننا أن نعد الأبيات السابقة جميعًا من الرجز ، لا من السريع ، وتفعيلها :

---

(١٩) قضايا الشعر المعاصر / ٨٠ .

(٢٠) السابق / ٨١ ، ٨٢ بتصرف يسير .

(٢١) المصدر السابق فى طبعته الخامسة من ص ٢١ حتى ٢٧ .

مستفعلن مستفعلن مستَعِلْ

مستفعلن مُسْتَعِلْ

مستعلن مستفعلن مُسْتَفْعْ

والذى حدث فى نهاية الشطرين الأولين - كما تسميهما نازك أو البيتين كما نسميهما نحن - أن التفعيلة تعرضت للطى وهو حذف الرابع الساكن ، والقطع وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، فصارت (مستعل) وتنقل إلى (فاعلن) . أما ما حدث فى البيت الأخير فحذذٌ (حذف الوتد المجموع) ، ثم تذييل.

وهذا التخريج يمكن أن ينطبق على كثير من الأبيات التى تنتمى إلى بحر السريع ، إذ يمكننا تخريجها على الرجز مباشرة ، أو بقدر من التجوز ، إذا لم نمسك بأيدينا سوطا نلهب به ظهور الشعراء فيما يجوز وما لا يجوز .

وإذا كانت فى تعديلها لرأيها السابق قد قررت وأقرت اجتماع كل ما يصلح وقوعه فى العروض والضرب من البيت الخليلى القديم فى أضرب الشعر الحر، مثل: فاعلن وفاعلاتن فى الرمل ، وفَعْلن وفاعلن وفَعِلانْ وفَعِلن وفاعلاتن مما يستعمل فى المتدارك تامِّه ومجزوئِه [٢٢] ، فلماذا ترفض ذلك فى السريع ، وأضربه تتراوح بين (فاعلن) و (فاعلانْ) و (فاعِلْ) و (فَعِلُنْ) كما أن مشطوره - تراثيا - يمكن أن يأتى ضربه على (مفعولاتْ) أو (مفعولا) ، وهو ما رفضته وأبته على الشاعر السابق !!

آلا يمكن تقطيع الأبيات السابقة - بلغة التراث - هكذا :

مستفعلن مستفعلن مَفْعُلا

مستفعلن مَفْعُلا

مستعلن مستفعلن مَفْعُولْ

---

(٢٢) قضايا الشعر المعاصر / ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ .

فلماذا نرفض وقوع (مفعولْ) فى السريع ونرتضيه فى الرجز ، مع أنى -على حد علمى - لا أعرف عروضيًا قديمًا أجاز ذلك فى الرجز ؟!!

إن إلزام الشاعر بأن ينهى بيته بتفعيلة معينة عود إلى ما يحاول الشاعر المعاصر التخلص من إساره ، وإلا فما جدوى الحرية - إذن - إذا كنا نضع أمام الشاعر العراقيل ، ونثقل انطلاقاته بقيود لم يكن الشعر الحر ليتطور لو حاول شعراؤه التمسك بها .

وأبرز دليل على اعتساف نازك الملائكة الباحثة أن نازك الملائكة الشاعرة قد استخدمت فى قصيدة واحدة (يوتوبيا فى الجبال) (٢٣) تفعيلتَىْ ضربين من السريع هما (فاعلن) و (فاعلانْ) ولم تتمسك بأى منهما فى قصيدتها ، كما أنها فى قصيدة (عروق خامدة) (٢٤) المتشبثة بالنظام العمودى استخدمت (مفعولْ) التى أنكرتها على الشاعر سعدى يوسف فى قولها :

تدفـعنا الآهات والأحـزانْ	ومـا لنا مـأوى
يا ليتنا نظفـرُ بالنسـيانْ	او نُـمْـنَـحُ الـسلـوى

❊ ❊ ❊

نبكى فـلا تحنو علينا يدُ	بِـرَيْـتَـةٍ مـن حـنـانْ
نحن هنا اللا أمس واللا غـدُ	نحن هنا اللا كـيـانْ

فـ (أحزانْ) و (نسيانْ) تساويان (مَفْعُولْ) ، والقصيدة على السريع بدليل أن تقطيع البيتين الأخيرين :

مستفعلن مستفعلن فاعلن	متفعلن فاعلان
مستعلن مستفعلن فاعلن	مستعلن فاعلان

وتقول فيها أيضًا :

وتلتقى الكفان أين الرغابْ	ورعشة الأشواق ؟

(٢٣) شظايا ورماد / ١٣٥ .

(٢٤) السابق / ٤٩ .

أصـابعُ مـيِّـتـةُ الأعـصـابْ   لـيس لـهــا أعـــمــاق

فمقطع (نَزّ رغاب) يقابل عندها (أعصاب) والضرب الأول قطعًا من تشكيلات بحر السريع التى لا يمكنها إنكارها ؟!!

كما أنها فى قصيدتها (خمس أغان للألم) (٢٥) استخدمت ثلاث تشكيلات لأضرب السريع هى (فاعلن) و (فاعلانْ) و (فاعلْ) أو (فَعْلن) إذ تقول :

مُهدى ليالينا الأسى والحرَقْ
ساقى مآقينا كئوسَ الأرق
نحن وجدناه على دربنا
ذات صباح مطيرْ
ونحن أعطيناه من حبنا
رَبْتَةَ إشفاق وركْنًا صغير
ينبض فى قلبنا
فلم يعد يتركنا أو يغيبْ
عن دربنا مَرَّهْ
يتبعنا ملءَ الوجود الرحيبْ
يا ليتنا لم نَسْقِهِ قطرهْ
ذاك الصباح الكئيب
مهدى ليالينا الأسى والحرق
ساقى مآقينا كئوس الأرق

نخلص مما سبق أن السريع - شأنه شأن الأبحر التى يستخدمها أصحاب الشعر الحر - يباح للشاعر فيه أن يجمع فى نهاية البيت بين ما يصح فى العروض والضرب ، على النظام العمودى ، فى قصيدة واحدة دونما حرج ، وأن أى رأى مخالف لذلك إنما هو اعتساف لا يؤيده الواقع الشعرى حتى عند من ينادون به .

---

(٢٥) ديوانها / ١ : ٤٥٨ وما بعدها .

أما (الطويل) و (البسيط) ، وهما البحران اللذان يتكونان من تفعيلتين تتكرران مرتين فى كل شطر ، فالطويل يتكون - كما سبق توضيح ذلك - من (فعولن مفاعيلن) أربع مرات ، فى كل شطر وحدتان ، والبسيط - فى صورته التامة - يتكون من (مستفعلن فاعلن) أربع مرات أيضًا ، فى كل شطر وحدتان .

والأساس فى هذين البحرين حين يستخدمان فى الشعر الحر أن يقوم الاستخدام على أساس اعتبار الوحدة فى القصيدة الحرة تفعيلتين اثنتين بدلا من واحدة (٢٦) ، كما سبق توضيح ذلك فيما اقتبسناه عن أدونيس ، وكما فى قول بدر شاكر السياب تحت عنوان (ها .. ها .. هوه) (٢٧) :

رأيتُ الذى لو صدَّقَ الحلمُ نفْسَهُ
لمدَّلك الفما
وطوَّقَ خصْراً منك واحْتازَ مِعصَمَا
لقد كنتِ شمسَهُ
وشاء احتراقا فيك فالقلبُ يُصْهَرُ
فيبدو ، على خدَّيْكِ والثغرِ ، أحمرُ
وفى لهَفٍ يحسو ويحسو فيسكرُ

فكل الأبيات مكونة إما من (فعولن مفاعيلن) كما فى البيتين : الثانى والرابع ، وإما من هذه الوحدة مكررة مرتين ، كما فى بقية الأبيات .

أما فى قول أحمد عبد المعطى حجازى من قصيدة (رثاء المالكى) (٢٨) :

بغداد مقهورهْ
ترى بَنيها على أعوادها جُثَثَا
فى الأفْق منشورهْ

---

(٢٦) انظر : قضايا الشعر المعاصر / ١٨ .

(٢٧) ديوانه / ١ : ٦٣٥ .

(٢٨) ديوانه / ٣٠٦ .

مصفوفةً شبحا مستقبلاً شبحا

يبكونَ فى جَلَدِ

يبكون بعضا ، ولا يُبْكونَ من أحدِ

وفى رياح الدُّجَى أشلاء أغنيَّهْ

وفى رياح الدجى شوقٌ لميلادِ

الوحدةُ .. الوحدةُ الكبرى وحُلْمُ غدِ

عدل وحريّهْ

أشلاء أغنيّهْ

لما تزلْ فى الشفاه اليُبْسِ منثورهْ

فكل بيت مما سبق إما (مستفعلن فعْلن) أو (مستفعلن فعِلن) أو وحدتان معا فى بيت واحد .

لكن بعض الشعراء لم يلتزموا ذلك التزاما كاملا ، وإنما جعلوا الوزن التراثى «بمثابة هيكل للقصيدة ، بمعنى أن كل سطر فى القصيدة يجب أن يتفق مع هذا الوزن كله أو جزء منه حسب طول السطر » (٢٩) .

فحين يقول الشاعر فتحى سعيد تحت عنوان (انتظار ماذا) (٣٠) :

الليلُ والصمتُ والمصباحُ والوتَرُ

سُمّارُ حانةِ ليلٍ راحَ يُحْتَضَرُ

الشعرُ فيها ، وفيها الحرفُ يُعْتَصَرُ

كأسان : كأسٌ شربتُ وأخرى لم يذقْ بشرُ

نجد أن البيت الأخير يتكون من :

مستفعلن فاعلن فعلن مستفعلن فعلن

---

(٢٩) أطلال ورسائل من لندن / ٥٨ .

(٣٠) إلا الشعر يا مولاى / ٣٩ .

فالتفعيلات المستخدمة هى تفعيلات البسيط ، لكنه كرر (فاعلن) مرتين متتاليتين ، وهذا تصرف لا يسمح به النظام العمودى ، لكنه جاز فى الشعر الحر، ولا نكاد نحس فى هذا البيت خروجا عن نغمة إخوته مما سار فيه الشاعر على اعتبار التفعيلتين وحدة واحدة .

وحدث الأمر نفسه فى قوله فى القصيدة نفسها :

وجلستُ انتظرُ

ماذا ترى يا قلبُ تنتظرُ ؟

نام الخليّونَ إلا من همو سهِروا

قلبان . قلبٌ توارى ، وقلبٌ ليس يستترُ

فتقطيع البيت الثانى :

مستفعلن مستفعلن فَعِلن

والبيت الأخير :

مستفعلن فاعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن

مع ملاحظة أن وجود الواو فى (وجلست) يخل بموسيقى البحر ، إلا إن عددْناه خَزْما [٣١] .

وحين يقول الدكتور محمد مصطفى بدوى فى قصيدته (المعبد المتهدم)[٣٢] التى يصف فيها موقف الشعر العربى الحديث ، وما يهدده من أخطار ، بعضها سببه التقاليد البالية - على حد تعبيره - وبعضها ولدته الحضارة العلمية الشائعة ، وكهانُ هذا المعبد هم الشعراء الذين ما زالوا يعبرون عن أنفسهم على نمط البحترى ، غير واعين بما يدور حولهم فى مجتمعهم وفي المجتمع الإنسانى الحديث [٣٣] .

رياحُ الشّمال الهُوجُ راحَ يسوقُها إلهٌ غَضُوبٌ

تصفرُ فى الأبهاء والسيلُ جارفٌ

(٣١) راجع : فى تعريف الخزم : (نهاية الراغب / ١٠٠ ، وما بعدها) .

(٣٢) أطلال ورسائل من لندن / ٧٥ .

(٣٣) السابق / ٥٩ .

على المذبح المتداعى

فالسقفُ قد هَوَى

وولّى شقىُّ الطير منزعجا

سوى واحدٍ قد أعجزتْه السنونْ

ولم يبقَ إلا الموتُ و (الحشفُ البالى)

وتفعيل هذه الأبيـــات :

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن فعولْ

فعول مفاعيلن فعولن فعولن

فعولن فعول فعولن

عُولنْ مفاعلن (٣٤)

فعولن مفاعيلن فعولُ فعـو

فعولن مفاعيلن فعولن فعولْ

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

وواضح أنه استخدم بالفعل تفعيلتَى الطويل (فعولن مفاعيلن) ، بيد أنه لم يستخدمهما وحدةً واحدةً ، ولكنه فرّق بينهما ، ولم يتمسك بالعدد الذى يمكن أن يأتى به من كلتيهما فى كل بيت ، وإنما ترك نفسه حرًا فى الإتيان بما يريد ما دام يسير فى إطار تفعيلتَى البحر .

وقد أنحتْ نازك الملائكة على مثل هذه الظاهرة باللوم حين ناقشت بدر شاكر السياب فى إيراده أحد أبيات البسيط على (مستفعلن فاعلن فَعْلن) وقالت : «وهو يرنُّ فى مسمعى وكأنه شطرٌ ناقص مبتورٌ يضايق الأذن ، ومهما يكن من أمر فإن هذه التشكيلة المنفِّرة قد وردت فى قصائد البسيط للسياب على ندرة وقلة ، مما يدل على أنه قد لا يكون استساغها هو نفسه . ولو كان مرتاحا إلى ما صنع مؤمنا بموسيقيته لاستعمله أكثر من ذلك » (٣٥) .

---

(٣٤) حذف الفاء من فَعُولن فى الطويل زحافٌ يُسَمَّى الثَّلم ، نهاية الراغب / ١٣٤ .

(٣٥) قضايا الشعر المعاصر / ١٩ .

وإذا لم يكن الحق كله مع نازك فيما ذهبت إليه فإن معها بعض الحق ، لأنه قد وضح لنا فيما سبق كيف كانت أبيات فتحى سعيد من البسيط مموسقة غير نابية ولا شاذة النغم ، لأنه لم يفرط في التحرر من تجاور التفعيلتين ، وإنما حدث ذلك منه كل أربعة أبيات أو أكثر ، وهو ما لم يترك أثرا غير حميد على السمع . أما فى أبيات الدكتور مصطفى بدوى فنرى خروجا واضحا متعمدا على ترتيب التفاعيل أولا ، وعلى إيراد أعدادها ثانيا ، وهو ما أكسب الأبيات نثرية .

وأكاد أشك فى قدرة شاعر على الوصول إلى ما وصل إليه صاحب قصيدة (المعبد المتداعى) إلا إذا قصد ذلك ، واعيا بما يفعل ، وحينئذ ستنقلب القصيدة فى يده إلى آلة يرتب تروسها ومفاتيحها بالطريقة التى يريد، وليس كذلك الشعر مهما قيل عنه .

يضاف إلى ما سبق أنه أدخل على (فعولـن) ما يدخلها من زحافات وعلل فى بحر (المتقارب) من حذف فتصبح (فعو) وقصر فتصبح (فعولْ) بالإضافة إلى القبض الذى يعتريها فى بحر الطويل كما يعتريها فى غيره ، ومثل هذه الأمور أضافت إلى ما سبق ما جعلنا نحس بنثرية الأبيات ، وهو ما لا نراه أمرا فى صالح الحركة الشعرية الجديدة .

يتبقى (الخفيف) ، وتفعيلاته - فى النظام الخليلى - (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) فى كل شطر حين يكون تاما ، ويمكن فى (فاعلاتن) فى العروض أن تكون (فَعِلاتن) و (فاعلا) و (فَعِلا) . أما حين يكون مجزوءا فيتكون من : (فاعلاتن مستفعلن) فى كل شطر ، وتتغير تفعيلة الضرب (مستفعلن) إلى (مستفعلان) أو (مُتَفْعِلْ) ، كما سبق توضيح ذلك كله عند دراستنا لهذا البحر .

وتقول نازك الملائكة إن هذا البحر لا يمكن استخدامه فى الشعر الحر إلا بالجمع بين شطر من تامه وشطر من مجزوئه ، وفيما عدا ذلك لا يمكن « نظم شعر حر من الخفيف ، اللهم إلا على حساب الموسيقى ، فليس من السائغ أن يكون الضرب (فاعلاتن) مرة و (مستفعلن) مرة أخرى ، لأن هذا يخرج خروجا تاما

على قاعدة الشعر الحر التى تبيح فى الضرب اجتماع التفعيلة وفروعها التى اشتقت منها (وهى التشكيلات) »[٣٦] .

فماذا فعل الشاعر ببحر الخفيف حين صاغ عليه شعرا حرا ؟

أحيانا يستخدم الشاعر بحر الخفيف واضعًا فى حسبانه مكان التفعيلة (مستفعلن) بين التفعيلتين (فاعلاتن) ، ومن ثم لا تخرج القصيدة فى أغلب أبياتها - إن لم تكن كلها - عن كون أبياتها تتراوح بين الخفيف التام ومشطوره ، كما حدث فى قصيدة (ثعلب الموت)[٣٧] لبدر شاكر السياب التي يقول فيها :

كم يُمضُّ الفؤادَ أن يصبحَ الإنسانُ صيداً لرمْية الصيادِ

مثلَ أيِّ الظباءِ ، أيِّ العصافير ، ضعيفا

قابعًا فى ارتعادةِ الخوف ، يختضُّ ارتياعا لأنَّ ظلاً مخيفا

يرتمى ، ثم يرتمى فى اتّئادِ

ثعلبُ الموتِ ، فارسُ الموتِ ، عزرائيلُ يدنُو ويشحَذُ النصلَ آهِ

منه آهِ، يصُكُّ أسنانه الجوْعَى ويرنُو مهدداً يا إلهى

ليت أنَّ الحياةَ كانتْ فناءَ

قبل هذا الفناءِ، هذى النهايهْ

ليت هذا الختامَ كان ابتداءَ

وَا عذاباهُ إذْ ترى أعينُ الأطفال هذا المُهَدِّدَ المستبيحا

صابغا بالدماءِ كفَّيْهِ ، فى عينَيْه نارٌ ، وبين فكَّيه نارُ

كم تلوَّتْ أكفُّهم واستجارُوا

وهو يدنو كأنه احتثَّ ريحا

مستبيحا

مستبيحا ، مهدِّدًا ، مستبيحا

---

(٣٦) قضايا الشعر المعاصر/ ٢١ .

(٣٧) ديوانه / ١ : ٤٤٧ .

من رآها دجاجةَ الريف ، إذ يُمْسِى عليها المساءُ فى بستانِهْ ؟
حين ينسلُّ نحوها الثعلبُ الفرَّاسُ يا لَلصَّريفِ من أسنانـه
وهى تختضُّ ، شلَّها الرُّعبُ ، أبقاها بحيثُ الرَّدى كأنَّ الدروبَ استلَّها ماردٌ كأن النيويا
سورُ بغدادَ مُوصَدَ البابِ ، لا مَنْجى لديه، ولا خلاصٌ يُنالُ
هكذا نحن . حينما يقبل الصيادُ عِزْرِيلُ : رَجْفَةٌ فاغتيالُ

فالقصيدة كلها تسير بين سطر من الخفيف التام وآخر من الخفيف المجزوء، لم يشذ عن هذا النظام سوى ثلاثة أسطر . منها السطر الثانى المكون من : فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن ، و (مستبيحا) التى تقابل (فاعلاتن) ، والبيت قبل الأخيرَيْن (وهى تختضُّ ...) الذى يتكون من بيت من التام وشطره مجموعَيْن ، أى تسع تفعيلات . ومثل هذا الاستخدام لبحر الخفيف لا يخرج عن النظام العمودى فى شىءٍ كثير ، سوى ما أباحه الشاعر لنفسه من توزيع الأبيات التامة والمشطورة كيف يشاء ، وسوى استخدامه لبيت من التام ومشطوره مجتمعين.

لكن هناك استخداما آخر أشد حرية مما سبق ، راعى فيه الشاعر الإطار العام لبحر الخفيف ، من كونه يتكون من (فاعلاتن) و (مستفعلن) فبنى قصيدته على هاتين التفعيلتين ، خالطًا بينهما أحيانا ، كما فى الخفيف التراثى ، ومفردًا كلا منهما ببيت أحيانا أخرى ، فتبدو القصيدة بقليل من التأمل خليطا من الخفيف والرمل والرجز . ففى قصيدة (جيكور أمى) [(٣٨)] يقول السياب :

١- تلك أمى وإنْ أجئْها كسيحا
٢- لاثما أزهارها والماءَ فيها والترابا
٣- ونافضاً بمقلتى أعشاشَها والغابا
٤- تلك أطيارُ الغد الزرقاءُ والغبراءُ يعبُرْن السُّطوحا
٥- أو يُنَشِّرْنَ فى بُوَيْبَ الجناحين كزهرٍ يُفَتِّحُ الأفوافا

(٣٨) ديوانه / ١ : ٦٠٦ . وانظر : الشعر العربى المعاصر ص ٩٠ وما بعدها فى مناقشته هذه القصيدة .

٦ ها هنا عند الضحى كان اللقاء

٧ وكانت الشمسُ على شفاهها تكسِّر الأطيافا

٨ وتسفح الضياء

فالبيتان : ١ . ٥ من الخفيف . أولهما شطر منه . والثانى بيت تام .

والأبيات : ٢ . ٤ . ٦ من الرمل . أولها أربع تفعيلات . وثانيها خمس . وثالثها ثلاث .

والأبيات : ٣ . ٧ . ٨ من الرجز . أولها أربع تفعيلات . وثانيها خمس . وثالثها تفعيلتان .

وعلى الوتيرة نفسها يسير الدكتور محمد مصطفى بدوى الذى صاغ أغلب قصائد ديوانه (أطلال ورسائل من لندن) على الخفيف . فالديوان مكون من أربع وثلاثين قصيدة . منها قصيدتان على الرجز . وقصيدة على الطويل . ومثلها على الكامل . وبقية قصائد الديوان - وعددها ثلاثون - على الخفيف . ولم يكد يخرج عن الإطار السابق لقصيدة السياب . سوى فى إدمانه إيراد الزحافات والعلل على تفعيلتى الخفيف . تلك التى تعترى التفعيلتين فى بَحْرَى الرجز والرمل . كما أنه يبدأ بعض أبياته بمستفعلن قبل فاعلاتن فتبدو الأبيات من (المجتث) . يقول تحت عنوان (عندما تبزغ شمس الغد) [٣٩] :

الزمان الذى يهيمُ على الأرض	فاعلاتن متفعلن فعلاتان
توأمُ الكون صورةُ الصيروره	فاعلاتن متفعلن فالاتن
ألقى بمعوله المذهول	مستفعلن فعلاتن فعْلُ
حينما شلت يداه	فاعلاتن فاعلاتْ
ولم يمسَّا حياته	متفعلن فاعلاتن

(٣٩) أطلال / ٧٧ .

ويقول فى قصيدة (أطلال) وهى أولى قصائد الديوان (٤٠) :

أمام تلك الطلول	متفعلن فاعلاتْ
في الطريق الملوّلب المرسوم	فاعلاتن متفعلن فالاتْ
فى الطريق الذى يُؤدِّى إلى الشـاطئ	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن مُسْ
وقفتُ أحْصِى بقايا المعبد	متفعلن فاعلاتن مستفْ
باحثًا عن حَصى من اللؤلؤ	فاعلاتن متفعلن مستفْ
كنتُ أودعْتُه بكنز السنين	فاعلاتن متفعلن فاعلاتْ
السنين التى تصدَّعت الأمس	فاعلاتن متفعلن فعلاتان
وكأنى ما كنتُ من قبل هناك	فعلاتن مستفعلن مستعلان
لا وما شيدَتْ يداى العُمُدْ	فاعلاتن متفعلن فاعلا
وبروحى خلقتُ تلك النقوشَ الباهتهْ	فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلا
ودمائى رَوَتْ جفاف الحديقهْ	فعلاتن متفعلن فاعلاتن

وإذا كنت أضمر فى نفسى إعجابا شديدا لقدرة صاحب الديوان السابق على امتلاك ذاته وكلماته حتى إنه صاغ هذا الكم الكبير من القصائد على الخفيف ، فإننى - والأمر أمر إحساس وذوق - أشعر بتعاطف شديد مع رأى نازك الملائكة السابق الذى تقرر فيه أنه لا يمكن صوغ قصائد من الشعر الحر على الخفيف إلا بالمزاوجة بين تامه ومجزوئه - وأزيد هنا أيضًا ومشطوره - وفيما عدا ذلك لا يمكن صوغ شعر حر من الخفيف إلا على حساب الموسيقى !!

وللشاعر الليبى عبد الحميد البكوش قصيدة يمكن - بقليل من التجوز - أن نعدها من الخفيف ، لولا أنه أنهك بعض التفعيلات بما لا يستقيم مع موسيقى الخفيف إطلاقا ، ولكن الذى دعانا إلى اعتبارها من الخفيف أن أغلب أبياتها تسير عليه . يقول تحت عنوان (إلى المتنبى فى ذكراه) (٤١) :

---

(٤٠) السابق / ٧ .

(٤١) قصائد من ليبيا / ٦٢ . وانظر : قصيدة (الدمية) ص ٣٢ و (ساعة الزينة) ص ٥٠ .

يا أبا الطيب	فاعلاتن فا
جئت أهدى إليك طيب القوافى	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
جئت أهديك شعرا	فاعلاتن متفعلْ
مُفَوَّحًا بالشذى وضَوْعة المسْكْ	متفعلن فاعلاتُ فاعلاتان
فائرَ الدفق صافى	فاعلاتن متفعلْ
من رحيقٍ فى المعانى عصرتُهْ	فاعلاتن فاعلاتن متفعلْ
وقطَّرت فيه المدى	فعولن فعولن فعـو
وذوَّبْتُ فيه اللَّمَى وعذب السلافِ	فعولن فعولن متفعلن فاعلاتن
ثم جئت أهديكه يوم ذكراكْ	فاعِلاتُ مستفعلن فاعلاتانْ
أكاليلَ غارٍ تزف فى كبرياء	فعولن فعولن متفعلن فاعلاتن
إلى حصيف الرجال الحصافِ	متفعلن فاعلاتن متفعلْ

إن محاولة السياب فى قصيدته (جيكور أمى) ومحاولة البكوش فى (إلى المتنبى فى ذكراه) نوع من الخلط بين البحور، وليست صوغا لقصيدة من بحر موسيقى معين ، أما محاولة الدكتور محمد مصطفى بدوى - على طرافتها - فقد وقفت على حافة النثرية إن لم تكن قد غرقت فيها ، بكثرة الزحافات والعلل ، وتبادل المواقع بين (مستفعلن) و (فاعلاتن) ، وما نال هاتين التفعيلتين فى هذا البحر مما لم ينلهما حتى فى الرجز والرمل : بحرَيْهما اللذين ينفردان بهما ، وإن كنت أعترف - على الرغم من رأيى السابق - أنه حقق فى هذه القصائد وغيرها ما التزم به فى مقدمته الشارحة . من أن مفهوم الشعر يتجسّد فى عنصرين :

١- تعبير عن تجربة نفسية لها مقوماتها العاطفية .

٢- كون هذا التعبير يتبع نسقًا موسيقيًا معينًا .

وإذا كان شاعرنا قد آمن بمبدأ أن استعمال البحور الموحدة التفعيلة يخلق الرتابة ، فإنى أعتقد أن استعماله للبحور المزدوجة بهذه الصورة قد خلق النثرية ، وهى أشد ضررا على الشعر مما تخوف هو منه .

« إن تنويع التفعيلات فى الشطر الشعرى الجديد غير متيَسّر - حتى الآن - إلا داخل الإطار القديم نفسه ، وعندئذ يستطيع الشاعر المعاصر أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات ، كاستخدامه الأوزان الموحدة التفعيلات، ولكنه فى الحالة الأولى لا يمارس حريته كاملة كما يمارسها فى الحالة الثانية » [٤٢] .

ثانيًا : الزحافات والعلل التى استعملها أصحاب الشعر الحر ، ومدى صلة ذلك بالتراث العروضى :

فى هذا الصدد نبدأ بتقرير حقيقة مهمة ، هى أن أصحاب الشعر الحر استخدموا كل الزحافات والعلل المتاحة فى التراث العروضى ، واشتط بعضهم فى استخدامها أكثر من غيره ؛ فتسكين الخامس المتحرك فى الوافر ، وما يعترى (متفاعلن) من إضمار وقطع وحذذ وتذييل وترفيل ، وما يدخل (فاعلن) من خبن وقطع وتذييل وترفيل ، وما يحدث فى (فاعلاتن) من خبن وقصر وحذف وتسبيغ، وما ينال (فعولن) من قبض وحذف وقصر ، وما يعترى (مستفعلن) من خبن وطى وخبل وقطع ، إلى آخر هذه القائمة من الزحافات والعلل العروضية ، أمر وارد فى الشعر الحر ، لأنه - كما سبق أن بينا فى البداية - متكئٌ على الشعر التراثى ، وسائر على نغمه ، كل ما فى الأمر أنه اعتدّ بالتفعيلة مفردة ، واتخذها نواة لتشكيل البيت ، دونما ارتباط بعدد معين منها فى كل بيت ، وإنما الأمر متروك لطبيعة الجملة الشعرية حيث تنتهى [٤٣] .

ونكتفى بأن نقدم نموذجين أحدهما من الكامل ، والثانى من الرمل ، لنرى مدى استفادة الشاعر المعاصر من تراثه العروضى .

يقول بدر شاكر السياب من بحر (الكامل) [٤٤] :

ورأيت من خَلَل الدخان مشاهدَ الغدِ كالظلال

---

(٤٢) الشعر العربى المعاصر / ٩٨ .

(٤٣) الشعر العربى المعاصر .. / ٦٦ ، ٦٧ .

(٤٤) ديوانه / ١ : ٢٣ .

تلك المناديل الحيارَى وهى تومئ بالوداع
أو تشربُ الدمعَ الثقيلَ ، وما تزالْ
تطفو وترسب فى خيالى ، هوَّم العطرُ المُضَاع
فيها ، وخضَّبها الدمُ الجارى
لونَ الدجَى ، وتوقُدُ النار
يجلو الأريكةَ ثم تُخْفيها الظلالُ الراعشاتْ
وجهٌ أضاءَ شحوبَه اللهبُ
يخبو ويسطعُ ثم يحتجبُ
ودمٌ يغمغم وهو يقطر ثم يقطرُ : ماتَ ماتْ

فأضرب الأبيات السابقة على التوالى هى : متفاعلانْ – متفاعلانْ – متفاعلانْ – متْفاعلانْ – متْفا – متْفا – متْفاعلانْ – مُتَفا – مُتَفا – مْتَفاعلانْ.

فاجتمع فى قوافى النص السابق – وهو مقطوعة من قصيدة كبيرة بعنوان (السوق القديم) تتكون من إحدى عشرة مقطوعة – الضرب المذيّل ، والأحذّ ، والأحذّ المضمر ، بالإضافة إلى ما اعترى بعض التفعيلات فى الحشو والضرب من تسكين الثانى (الإضمار) .

ويقول محمود درويش من (الرمل) تحت عنوان (عازف الجيتار المتجول)(٤٥) :

كان رسَاما ، ولكن الصُّوَرْ
عادةً ، لا تفتحُ الأبوابَ ، لا تكْسِرُها
لا تردُّ الحوتَ من وَجْهِ القمَرْ
(يا صديقى أيها الجيتارُ خُذْنى
للشبابيك البعيدهْ)

---

(٤٥) ديوانه / ٢ : ٨٥ .

شـــاعــرًا كـــان ، ولكن القـــصـــيـــدهْ
يَبِسَتْ فى الذاكرهْ
عندما شاهد يافا
فوق سطح الباخرهْ
(يا صديقى أيها الجيتار خذنى
للعيون العسلِيَّهْ)

❊ ❊ ❊

كان جنديًا ، ولكنْ شَظيَّهْ
طَحَنَتْ ركبتَـهُ اليسرى فأَعْطَوْهْ هديَّهْ
رتبةً أخرى ، ورِجْلاً خشبيهْ
(يا صديقى أيها الجيتار خذنى للبلاد
النائمـهْ)

❊ ❊ ❊

عازف الجيتار يأتى
فى الليالى القادمـهْ
عندما ينصرف الناس إلى جَمْعِ تواقيعِ الجنود
عازف الجيتار يأتى
من مكانٍ لا نراه
عندما يحتفل الناس بميلاد الشهود
عاريًا ، أو بثياب داخليهْ

❊ ❊ ❊

عازف الجيتـــار يأتى
وأنا كدت أراه
وأشمُّ الدمَ فى أوتارِه
وأنا كدت أراه

سائرًا فى كل شارعْ

كدت أن أسمعَهُ

صارخًا ملءَ الزوابعْ

حدّقُوا :

تلك رِجْلٌ خشبيهْ

واسمعوا :

تلك موسيقى اللحوم البشريهْ

فنجد أن كل تفعيلة من تفعيلات هذه القصيدة كلها من إحدى الصور التراثية لتفعيلة الرمل وهى :

فاعلاتن - فَعِلاتن - فاعِلاتْ - فَعِلاتْ - فاعلا - فَعِلا .

لكن الأمر لم يقتصر على ما أباحه التراث فى كل بحر على حدة ، وإنما انطلق الشاعر المعاصر يفيد فى بعض الأبحر من معطيات بحور أخرى ، فجوز فى الأولى ما يجوز فى الثانية ، أو بتعبير أكثر دقة : لم يقصر زحافات البحر عليه ، وإنما مدَّها إلى غيره من البحور . ونبدأ الآن بتقديم بعض نماذج لهذه الظاهرة .

فى الوافر :

ليس من معطيات بحر الوافر أن يدخله التذييل بزيادة ساكن على آخره، فتصير تفعيلته (مفاعَلتانْ) ، وتلك الظاهرة موجودة بكثرة فى الشعر الحر . يقول محمود حسن إسماعيل تحت عنوان (صوت المعركة) [٤٦] فى مقطعها الأول :

سمعتُك توقظُ الموتى

وترعشُهم

وتنشرهم على خَلدى

---

(٤٦) صلاة ورفض / ٧٠ .

وتقرع راحتاك البابَ حول سكينة الأبدِ
تدقُ تدقُ حتى تورقَ الأكفانُ بين يديْك
وتنزع صمتَها أبديةٌ خرساءُ ، ساحتُها تطير إليكْ
وتزرعُ نفسَها الأرواحُ فوقَ جذوعِ رابيةٍ بلا أغصانْ
حدائقُها مسحَّرةٌ ، تفوح بعطرها النيران
يطلُّ بزهرها الشهداءُ من ظمأٍ لنارِ صداك
وتصرخ آهةٌ للصبر هالعةٌ ليوم لقاك

فأضرب الأبيات الستة الأخيرة كلها مذيلة (مفاعلتانْ) .

ومن مطولة صلاح عبد الصبور (أقول لكم) التى أخذ الديوان عنوانها واستغرقت ما يقارب نصفه ، وصيغت تحت عنوانات متعددة كلها - ما عدا بعض الأصوات - على بحر الوافر ، يقول [٤٧] :

وقفت أمامكم بالسوق ، لا ثوبى من الديباجْ
ولم أتقلَّد الشاراتِ أو ألتفَّ بالأدراجْ
ولم تعتمَّ مثلَ البرْج فوق التلِّ جمجمتى
ولم أمسك بكفى صولجان الحكم والمقوَدْ
وما السوق ببيتِ أبى ولا المعبد .... إلخ

فضربا البيتين الأولين مذيلان . ويلاحظ فى التفعيلة الأولى من البيت الأخير حذف السابع الساكن من نهاية التفعيلة فتصير (مفاعلتُ) ، وهو أمر وارد بكثرة عند صلاح عبد الصبور [٤٨] .

كما ورد الضرب فى الشعر الحر أحيانًا على وزن (فعولْ) ، وهو ضرب سبقت لنا مناقشته في بحر الوافر مما استدركه العروضيون . ويمثل ذلك قول محمد أبو دومه [٤٩] :

---

(٤٧) أقول لكم / ٩٧ .

(٤٨) انظر : أقول لكم ص ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ٩٧ ، ٩٨ ، والإبحار فى الذاكرة (رسالتان) وهما أول قصيدتين فى الديوان .

(٤٩) السفر فى أنهار الظمأ / ٢٢ .

أنا (ابن جلا) فسَلْ عنى السيوف المستحمة فى (حلاقيم) العراق
أنا (ابن جلا)
وحيث أكون لا مزنٌ ولا هتنٌ ولا إغداق
بطونُ الطير تلهجُ بى
وتسبقنى ذئابُ البيد ظامئةً لرشق الرمح فى الأحداق

فضرب البيت الأول (فعولْ) . وهو من الظواهر التى ليس لها رصيد نغمى فى الشعر العمودى .

فى الكامل:

استخدم الشاعر الحر الضرب الأحذ المضمر مذيلا . فتصير التفعيلة (مُتْفَاعْ) أو (فَعْلانْ) . وهى ظاهرة سبق لنا عرضها فى نقاشنا للمبتدع فى بحر الكامل على النظام العمودى . وقدمنا لها نموذجين ، أحدهما لنبيه التميمى . والثانى لإبراهيم ناجى . ويمثل هذه الظاهرة فى الشعر الحر قول محمود درويش(٥٠) تحت عنوان (قتلوك فى الوادى) :

أهديك ذاكرتى على مرأى من الزمن
أهديك ذاكرتى
ماذا يقول البرق للسكّينْ ؟
ماذا يقول البرقْ؟
هل كنت فى حطّينْ
رمزا لموت الشّرْقْ
وأنا صلاح الدين أم عبد الصليبين ؟
أهديك ذاكرتى على مرأى من الزمن
أهديك ذاكرتى

---

(٥٠) ديوانه / ٢ : ١٠٦ .

ماذا تقول الشمس فى وطنى ؟

ماذا تقول الشمسْ ؟

هل أنت ميتة بلا كفنِ

وأنا بدون القدْسْ

فأضرب الأبيات : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١١ ، ١٣ جاءت على (فَعْلانْ) .

ومن ظواهر الكامل التى اعترف بها العروضيون ، وإن وصموها بالقبح ، حذف الثانى المتحرك ، أو حذف الرابع الساكن ، وهما ظاهرتان يندر العثور على نماذج لهما فى بحر الكامل ، إلى حد يجعلنا نقول إنه يقارب المستحيل . لكن الشاعر فى الشعر الحر استخدمهما ، بل بالغ - أحيانًا - وجمع بينهما . يقول د.محمد مصطفى بدوى فى ختام قصيدته (هذى هى اللحظة) [٥١] :

أهكذا أُمْضى نهارىَ كل يوم	**مفاعلن متْفاعلن مُتَفاعلان**
مترقبا	**مُتَفاعلن**
أهكذا نحيا جميعًا	**مفاعلن متْفاعلاتن**
من أجل لحظات تطير	**متْفاعلن متْفاعلانْ**
ولا لعودتها يقين	**مفاعلن متفاعلان**
ذكرى لإيقاع يكدرها طنين العيش	**متْفاعلن متْفاعلن مُتَفاعلن فعْلان**
وأمل لم يعطه التفكير تاجا ؟	**مُفَعِلُنْ متفاعلن مُتْفاعلاتن**
أهكذا نحيا	**مفاعلن متْفا**
على حنين الأمس	**مفاعلن فعْلانْ**
وفى انتظار الغد ؟	**مفاعلن متْفا**

فقد استخدم (مفاعلن) ، محذوفة الثانى المتحرك ، ست مرات فى الاقتباس السابق - على قصره - كما استخدم (مُفَعِلُنْ) مرة ، و (فعْلان) - التى سبق الحديث عنها - مرتين .

(٥١) أطلال / ٩١ .

وللإنصاف أقرر أن هذه الظواهر باستثناء (فَعْلان) تكاد تكون مقصورة على قصيدة الدكتور مصطفى بدوى دون ما سواها من القصائد المصوغة على الكامل فى الشعر الحر ، فيما قرأت من أشعار على كثرتها ، وقد سبق لنا بيان وجهة نظره فيما يفعل ، مما يجعلنا نميل إلى أن هذا الصنيع ظاهرة فردية خاصة بصاحب القصيدة ، وليست من الشيوع بحيث نجعلها من خصائص الشعر الحر .

فى الرجز :

تعرض هذا البحر - كما تعرض غيره - لإدخال أنواع متعددة من الزحافات ، لكنه من الأبحر التي حظيت بمكانة كبيرة فى الشعر الحر ، فكثرت القصائد المنشأة عليه ، وبالتالى تعددت الظواهر العروضية التى حدثت فيه ، وهى ظواهر - فى أكثرها - حادثة فى الشعر العمودى غير التراثى ، بمعنى أن الشاعر المعاصر الذى صنع ذلك فى الشعر الحر هو نفسه الذى نفذ هذه الظواهر فى الشعر العمودى .

فمن النماذج الرجزية قول أحمد عبد المعطى حجازى تحت عنوان (الطريق إلى اللقاء) [٥٢] :

- ١ -

يا أصدقاءْ
لشدَّ ما أخشى نهاية الطريقْ
وشدَّ ما أخشَى تحية المساءْ
(إلى اللقاء)
أليمةٌ (إلى اللقاء) و (اصْبَحُوا بِخيْرْ)
وكلُّ ألفاظ الوداع مرة
والموت مُرّ
وكلُّ شىءٍ يسرق الإنسانَ من إنسانْ

(٥٢) ديوانه / ١٢٨ .

- ٢ -

شوارعِ المدينة الكبيرهْ
قيعانُ نارْ
تجترُّ فى الظهيرهْ
ما شربتْه فى الضحى من اللهيبْ
يا ويلَه من لم يصادفْ غير شمسها
غيرَ البناء والسّياج ، والبناءِ والسيّاج
غير المربّعات والمثلّثات والزجاجْ
يا ويلَه من ليلة فضاءْ
ويومُ عطلتِـهْ
خالٍ من اللقـاء
يا ويلَه من لم يُحِـبْ
كلُّ الزمان حول قلبه شتاءْ

فنهاية الأبيات فيما سبق تتراوح بين : مُتَفْعِلان - فَعُولْ - فَعْلانْ - مُتَفْعِلْ - فَعُو .

فإذا أخذنا فى الاعتبار أن واحدة منها وهى (مُتَفْعِلْ) معترف بها عروضيًا ، وأن ما سواها لم يعتد به فى بحر الرجز ، كالتذييل فى (متفعلان) والحذذ ثم التسبيغ فى (فعولْ) و (فَعْلان) - ولا فرق بينهما إلا فى أن (فعولْ) لحقها الخبن و (فعْلان) لم تتعرض له - والحذذ ثم الخبن فى (فعو) ، أدركنا مدى الثراء الذى أضفاه الشاعر المعاصر على بحر الرجز ، وهو بحر بطبيعته قابل لهذه التغيرات وغيرها ؛ إذ إن تفعيلة الرجز - كما سبق أن بينا - لا تقر على (مستفعلن) وإنما تتحول أحيانًا إلى (مُتَفْعلن) وتارة إلى (مُسْتَعِلن) ورابعة إلى (مُتَعِلن) ، وتصبح بالقطع (مُسْتَفْعِلْ) وبالقطع مع الخبن (مُتَفْعِلْ) ، وهذا يعنى - فيما يعنيه- صلاحيتها لمثل هذه التغيرات التى تعتريها !!

بـل إن **الترفيل** ، وهو زيادة سبب خفيف على مـا آخره وتد مجموع ، الذى لم يرد عـروضيًا إلا فى الـكامل المجـزوء والمتدارك المجـزوء ، أورده الشـاعـر المعـاصر فى الرجـز . ولنقـرأ هذا النص لأحـمـد عـبـد المـعطى حـجـازى أيضًـا تحت عنوان (الطريق إلى السّيدة) [٥٣] .

وسرت يا ليلَ المدينهْ

أرقرق الآه الحزينـهْ

أجر ساقى المجهدَه

للسيده

بلا نقود ، جائع حتى العياء

بلا رفيق

كأننى طفل رمته خاطئهْ

فلم يُعره العابرون فى الطريق

حتى الرثـــاء

فتقطيع البيتين الأولين فى النص السابق : متفعلن مستفعلاتن .

ومثله فى ذلك قول حسن توفيق تحت عنوان (أغنية جوَّال حزين) [٥٤] :

ما هذه المدينة التى تخوَّضت طويلا

مـا بالها تدفع فى أوردتى خوفا وبيلا

فنهاية البيت الأول (وضَتْ طويلا) = مُتَفْعلاتن ، ونهاية البيت الثانى (خوفا وبيلا) = مستفعلاتن .

وتحت عنوان (مـشـاهدات فى مـدينة تاريخـيـة) يقـول أحـمـد عنتـر مصطفى[٥٥]:

---

(٥٣) ديوانه / ١١٣ .

(٥٤) أحب أن أقول : لا / ٢٩ .

(٥٥) مأساة الوجه الثالث / ٧٨ .

أتيتُه .. مدَدْت من حروفىَ الخضراءِ نحوَه يدا
- خيرٌ لنا أن نقطع الطريق سيرًا
وبرهةً تجمّدا
وعاد من ذهوله ، تدفّقَت على طريقنا الخُطَى
وحينما تصافح القلبان فى حديثنا المرتجَلِ المسلّى
فاجأنى :
- إذن فقد عرفتَنى !!
وأبرز الْهُوِيَّهْ
وكان جوهرَ الصقلّى

فالبيتان : الثانى والأخير زيد فى آخرهما سبب خفيف ، وكلا الضربين على (متفعلاتن) .

وهذه الاستخدامات لبحر الرجز تعنى - فيما تعنيه - أن الشعراء طرحوا معطيات بحر الكامل على تفعيلة الرجز ، كما طرح الدكتور محمد مصطفى بدوى من قبل معطيات بحر الرجز على تفعيلة الكامل ، بيد أن تفعيلة الرجز - كما سبق توضيح ذلك - صالحة للتغيرات التى تعتريها ، لأنها فى الأساس غير ثابتة النغمة ، وذلك ما لم تتصف به تفعيلة الكامل . لذا كان التغيير فى تفعيلة الكامل - فى أغلبه- يمثل سلوكا فرديا من الشاعر ، على حين يمثل الموقف من الرجز موقفًا عاما يتبعه جميع شعراء الشعر الحر (٥٦) .

فى الرمــل :

ليس هناك خلاف ذو بال فى استخدام أصحاب الشعر الحر للرمل سوى إيرادهم أحيانا تفعيلة بوزن (فالْ) فى نهاية بعض أبياتهم . ولم أكد أعثر على هذه

(٥٦) راجع : ديوان أحمد عبد المعطى حجازى / ١٣٤ ، ١٧١ ، وأقول لكم / ٥ ، ١١ ، ٩٣ ، والإبحار فى الذاكرة / ٣٦ ، ٨٩ ، ٩٠ ، وأحب أن أقول : لا / ٢٩ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٥١ ، ٥٣ ، ١٠١ ، ١٠٩ ، ١١١ .

الظاهرة إلا عند صلاح عبد الصبور ، ونشأت المصرى . ففى قصيدة بعنوان (لحن)[٥٧] يقول صلاح عبد الصبور :

جارتى مدَّتْ من الشرفة حبلا من نَغَمْ

نغم قاسٍ رتيبُ الضربِ منزوفُ القرار

نغمٌ كالنارْ

نغم يقلع من قلبى السكينهْ

نغم يورق فى روحى ادغالا حزينهْ

فجميع النهايات تتراوح بين : فاعلا - فاعلاتْ - فاعلاتن ، فيما عدا البيت الثالث الذى جاء على **وزن** (فعلاتن فالْ) .

ولو حاولنا تفسير تلك الظاهرة عروضيا لقلنا : إن أصل التفعيلة (فاعلاتن) لحقها الحذف فصارت (فاعلا) ، ثم قطعت فصارت (فاعلْ) ، ثم لحقها التشعيث الذى يحول (فاعلاتن) إلى (فالاتن) فصارت (فالْ) !!

ومن ذلك أيضًا قوله فى قصيدة أخرى [٥٨] :

عندما يشرع إنسانٌ لإنسانٍ جناحَهْ

ويناغيه دلالا وسماحه

عندما يصبح ما مرَّ من الأيام مَحْوَا

لم يكن حينا حياةَ القلْبْ

عندما يصبح كل اللفظ لَغوا

غير لفظ الحبْ

فكلمة (قلبْ) = فالْ ، التى سبق التحدث عنها .

أما (حُبّ) فى نهاية البيت الأخير من الاقتباس فيمكن أن تُعامَل معاملة السابقة إذ وردت مقابلا لها فى القافية . بمعنى أن الباء المشددة الساكنة مقابلة

(٥٧) عمر من الحب / ١٥ .

(٥٨) أقول لكم / ٨٥ .

للام والباء فى (قلب) ، ويمكن أن تعامل على أنها حرف واحد ساكن فتقابل (فا)و وهو الرأى الأقرب إلى الصواب ، فإنهاء البيت بسبب خفيف ، أو بلغة أخرى: زيادة سبب خفيف فى نهاية (فاعلاتن) فى الرمل ورد عند الشاعر مفرح كريم فى قوله تحت عنوان (قوس قزح) (٥٩) :

أنتِ صوتٌ للنداءات البعيدهْ

والشعاع الخافت الصُبْحِى

وقوله :

فأنا مُلقى على زند الفصول الميتهْ

رافعا سَيْف التحدى

كلما ألقى إلىَّ الصمتُ لون العالم السُفْلِى

فيما عدا ذلك يمكننا أن نقرر - و اثقين - أن الرمل فى الشعر الحر لا يختلف عنه فى الشعر العمودى إلا فى عدد التفعيلات الواردة فى كل بيت ، واستغلال الصور المتعددة لفاعلاتن وهى (فاعلاتن - فعلاتن - فاعلا - فعلا - فاعلاتْ - فَعِلاتْ - فاعِلاتان - فَعِلاتان) على أنها إمكانات متعددة لتفعيلة البحر ، يمكن للشاعر أن يوردها جميعًا فى قصيدة واحدة دون أن يحسب ذلك عليه ، أو يلام على الوقوع فيه .

فحين نقرأ قول نشأت المصرى تحت عنوان (القادم) (٦٠) :

أيها القادم حلَت شعرَها ساكنةُ العام الحزينْ

تسرقُ الأيامَ من خَلْفِ الزمَنْ

وتنامُ الليلَ فِى البرد ، وأغصان الشجر

هى تحكى أيها القادم عنكا

---

(٥٩) بوح العاشق / ١٢ .

(٦٠) النزهة بين شر اتح اللهب / ٥١ .

ساعة تمسك فرشاة قديمهْ

وتدارى دمعة الإعياءْ

لم يعد يصلح دمع العين للغفران صكا

نجد أن الأضرب تتراوح بين : فاعلاتْ - فاعلا - فعلاتن - فاعلاتن - فالْ، أو : فعْلْ .

و (فاعلاتن) التى يحذف ثالثها المتحرك . فتصبح (فالاتن) هى - فى الحقيقة - من معطيات بحر (الخفيف) أو (المجتث) . وليست من معطيات الرمل التراثى . ومن ثم فإيرادها فى هذا البحر نوع من تعميم الزحاف على المتشابهات من التفاعيل .

فى المتدارك :

تفعيلة هذا البحر فى العروض العربى (فاعلن) . يلحقها الخبن فتصبح (فَعِلن) . والقطع فتصبح (فعْلن) . وتذيل (فاعلن) فتصير (فاعلانْ) . وترفل (فَعلن) فتصبح (فعلاتُنْ) فلا تكاد تختلف عن تفعيلة الرمل . وهذا يعنى أن المتدارك يمكن أن ترد تفعيلته على خمس صور : فاعلن - فعِلن - فعْلن - فاعِلانْ - فعلاتُن . بيد أن (فاعلن) قليلة الورود فى الشعر العمودى .

وقد سبق لنا أن قلنا - عند التحدث عن هذا البحر - إن الشعراء المعاصرين - حتى فى الشعر العمودى - قد ألحقوا التذييل والترفيل بكل التفعيلات بلا استثناء فنتج عن ذلك : فاعلاتُنْ - فعْلانْ - فعْلاتُن - فَعِلان . لكن التذييل والترفيل بطبيعة الحال لا يحدثان إلا فى النهايات . ومن ثم فالحشو لا يأتى إلا على (فاعلن) أو (فعِلن) أو (فعْلن) . والشاعر الحر يراوح بين هذه التفعيلات فى القصيدة الواحدة . وربما وردت قصائد كاملة على (فاعلن) التى لم يُعتدَّ بها فى تراثنا الشعرى القديم.

تقول ملك عبد العزيز تحت عنوان (مرفأ) [٦١] :

لم يزل فى الموانى البعيده

---

(٦١) أغنيات لليل / ٣ .

مَرْفأً

تسكن الريحُ فى شطـهِ

تستريح السكينهْ

يورقُ الحلْمُ فى ظِلِّهِ

وتذوبُ الضغينهْ

ويُضىء الغدُ

* * *

لم يزلْ فى بروج الزمان الشريدهْ

موعدُ

قد قطعْنا البطاحَ الوئيــدهْ

نرقـــبُ

فى صحارى القفارِ المديدهْ

فى صخور الجبال المريدهْ

نصعَدُ

فى المياه الغضاب الصَّخُوبهْ

وَهمَنا نَنْشُــدُ

فنرى أن جميع تفعيلات النص السابق (فاعلن) التامة ، ما عدا بداية البيتين:

وتذوب الضغينـهْ

ويضــىء الغـــد

فقد وردت بدايتهما على (فَعِلن) المحذوفة الثانى .

كما يلاحظ أن الشاعرة استخدمت الضرب صحيحا تارة (فاعلن) ، ومرفَّلا أخرى (فاعلاتن) ، ويتمثل الضرب المرفَّل فى نهاية كل الأبيات المنتهية بالهاء المنقلبة عن تاء التأنيث : البعيدة - السكينة - الضغينة - الشريدة - الوئيدة - المديدة - المريدة - الصخوبة .

أما حين يقول صلاح عبد الصبور تحت عنوان (الشعر والرماد) [٦٢] :

ها أنت تعود إلىَّ ،

أيا صوتى الشاردَ زمنًا فى صحراءِ الصمت الجرداء

يا ظلى الضائعَ فى ليل الأقمار السوداء

يا شعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى

الضائعةِ الأسماء

فنجد أنه يستخدم فى الحشو : فَعْلن وفَعِلن ، بالإضافة إلى (فاعلُ) التى شاع استعمالها بصورة واضحة فى الشعر المعاصر عموديا كان أم حرا ، على حين ورد الضرب مذيلا تارة (فَعْلانْ) : جرداء - أسماء ، ومرفلا أخرى (فَعْلاتن) = (ةِ المعنى) . أما فى البيت الثانى فورد الضرب على صورة (فَعْلْ) ، وهى تفعيلة لم يسبق لها ورود فى غير العصر الحديث ، سبق التمثيل لها فى الشعر العمودى بقول فاروق شوشة :

عيناى إليك بأغنية ... ويداى ترانيم دعاءْ

ولابد أن أسجل هنا أن هذا البحر (المتدارك) قد أصبح مطية جميع الشعراء فى الشعر الحر ، ولم تعد للرجز المنزلة الأولى كما كان من قبل ، وإنما سجل المتدارك باستعمالاته المتعددة رقمًا قياسيًا فى عدد مرات وروده فى الديوان الواحد . ويكفى أن نقدم إحصاء مصغرا لثلاثة دواوين لشعراء مختلفين لنرى مدى صدق ذلك :

١- **الحب والموت :** للشاعر الدكتور عبده بدوى ، ويتكون من ست وثلاثين قصيدة ، منها ست وعشرون على المتدارك .

٢- **الإبحار فى الذاكرة :** لصلاح عبد الصبور . ويتكون من ثلاث عشرة قصيدة، منها ثمانى قصائد خالصة على المتدارك ، وقصيدة تعددت فيها الأصوات فصيغت على المتدارك وجاء بعضها على الرمل وهى (الموت بينهما) ، وقصيدة

---

(٦٢) الإبحار فى الذاكرة / ٢٠ .

كتبت فى أربعة عشر مقطعا منها سبعة على المتدارك وهى (شذرات من حكاية متكررة وحزينة) ، فتبقى بعد ذلك ثلاث قصائد : منها اثنتان على الوافر ، وواحدة على الرجز .

٣- **الخـــروج إلى النهـــر :** للشاعر أحمد سويلم . ويتكون من إحدى وعشرين قصيدة ، منها أربع عشرة على المتدارك ، بالإضافة إلى (مفتتح) الديوان.

وهذا يعنى - فيما يعنيه - ميل الشعراء المعاصرين إلى هذا البحر ، وحرصهم على الصوغ عليه . لكن الإفراط فى ذلك على أية حال ليس فى صالح الشعر ، لأنه يسهم إلى حد كبير فى محدودية نغمات الشعر الحر المحدودة بطبيعتها ، لكونه لم يأت على كل بحور الشعر العربى .

فى المتقارب :

يعد هذا البحر من الأبحر التى لم يتغير فيها النغم فى الشعر الحر عنه فى الشعر العمودى فى أى ظاهرة من الظواهر . فأضرب هذا البحر فى الشعر العمودى : فعولن - فعولْ - فعو - فَعْ ، ولا يكاد الشاعر فى الشعر الحر يخرج عليها بحال من الأحوال .

يقول نشأت المصرى تحت عنوان (الأشـــــلاء) (٦٣) :

وداعًا لأرض النفوس البوارْ
نفوس لها ضفةٌ واحدهْ
ودَفّة مَرْكبها فاقدهْ
وداعا لعشة أحلامى السابحهْ
على موجةٍ من نهودْ
وقلب يوزِّع دقاته فى الجليد
وداعا لكثبان أوهامى الغاريهْ

---

(٦٣) النزهة بين شرائح اللهب / ٦٦ .

لكـوخ الشبــابْ
فليس لها من ظلال
فهذى الرياح ذرَتْ قشةً فى سفوح التلال
وأشلاؤه فحٌ منها الأنين
تقول غــداً
سيلتئم الكوخ نوراً بريئاً
هنالك خلف الزمــن
إلا لا زَمَنْ

فقد وردت النهاية (فعولن) مرة واحدة ، و (فعولْ) سبع مرات ، و (فعو) سبع مرات ، وفيما عدا الجمع بين هذه الأضرب لا يكاد الشعر الحر يخرج على المتقارب التراثى فى شىء .

فى الأبحر المزدوجة :

سبق أن بينا أن استخدام الشعر الحر للأبحر المزدوجة ليس شائعا ، وأن استخدام الشعراء لها مقيد بقيود عدة ، لكنهم حين يتحررون من هذه القيود - كما حدث فى المحاولات القليلة التى صيغت على الطويل والبسيط والخفيف - يجرون على التفعيلة الأخيرة من البيت ما يجرى عليها فى بحرها الأصلى ، بمعنى أن يدخل (مستفعلن) ما يدخلها فى الرجز ، ويعترى (فعولن) ما يعتريها فى المتقارب . وقد بينا موقفنا من ذلك فيما مضى ، فلا داعى للخوض فيه مرة أخرى .

ثالثــاً : الضرورات الشعرية والشعر الحر :

لابد أن نقرر فى بداية هذا الحديث « أن لغة الشعر تختلف طبيعتها عن لغة النثر ، لما يمتاز به الشعر من خصائص فنية تقتضى تراكيب معينة يسمح للشاعر فيها بحرية أكثر فى التقديم والتأخير وغير ذلك ، ليلائم بين المضمون من جانب

والإطار الخارجى وهو الوزن والقافية من جانب آخر ، وفى سبيل ذلك قد يطرح الشاعر بعض القرائن اعتمادا على قرائن أخرى تومئ إلى ما يريغ إليه ، وتجعل ما يريده غير سافر سفور العرى » (٦٤) .

وإذا كانت طبيعة الشعر لم تتغير فى الشعر الحر عنها فى الشعر العمودى إلا فى تلك الحرية التى منحها الشاعر لنفسه فى كمّ التفعيلات التى يوردها ، وتخلصه من القافية بصورة كلية أو جزئية ، وإذا كنا نؤمن مع المؤمنين بأن مصطلح (الضرورة الشعرية) لا يقصد به وصم الاستعمالات التى أوردها الشعراء ، وإنما المقصود الأساسى به أن للشعر لغة تختلف فى مقوماتها عن لغة النثر ، مما يجعلهما ذواتى طبيعتين مختلفتين (٦٥) ، فإننا نقرر - بعد طول اطلاع على الشعر الحر - أن ما يحدث فى الشعر الحر مما يمكن أن يطلق عليه مصطلح (الضرورة الشعرية) لا يخرج عما حدث منها فى الشعر العمودى ، مثل **قطع همزة الوصل** فى قول صلاح عبد الصبور (٦٦) :

شفيعى أنتمُ للشيخ هذا الأبدُ المرهوبْ
لكىْ يحفظَ فى واعيةِ الأيام إسْما ساذجا للغايهْ
بجنْب الفارس العملاق والشيخ الضرير وحامل الرايهْ

ووصل همزة القطع فى قول مفرح كريم تحت عنوان (قوس قزح) (٦٧) :

دثّرى القلب بأحلام السنين الآتيهْ
وَادْفئينى بين نهديك وهاتى كسرة الليل ،
وطُوفى كلَّ عامٍ بالفصول الأربعهْ

---

(٦٤) الضرورة الشعرية فى النحو العربى / ٥٨٦ .
(٦٥) راجع الفصل الخاص بلغة الشعر والتقعيد النحوى فى المصدر السابق .
(٦٦) أقول لكم / ٧٩ ، ٨٠ .
(٦٧) بوح العاشق / ١٢ .

وعدم **تنوين الاسم المصروف** فى قوله محمد أبو دومة (٦٨) :

فقأوا عيون الفجر فانسال الصباح ملَوثًا بالدم
أغراهم الواشون أن الحبَّ بعد (جميلَ) منقرضٌ كقوم (جديس)

وصرف الممنوع من الصرف فى قول أيضًا (٦٩) :

ولست بأرعنٍ معتوه
أطالبُكم بحكم الله فى الموتى
فقد بُلِّغت أن الطير قد بترتْ قوادمَه
وحلَّق ريشَه الإعصارْ

وتخفيف ياء النسب ، كما فى قول أحمد عنتر مصطفى (٧٠) :

وحينما تصافح القلبان فى حديثنا المرتجَل المسلِّى
فاجأنى :
إذن فقد عرفتنى
وأبرز الهُويَّة
وكان جوهرَ الصقلِّى

وعدم ظهور الفتحة على المضارع المعتل بالياء أو الواو ، كما فى قول صلاح عبد الصبور (٧١) :

يدعو إله النعمة الأمينَ أن يرعاه حتى يقضىَ الصلاة ، حتى يؤتىَ الزكاة ، حتى ينحر القربانَ ، حتى يبتنى بحُرِّ ماله كنيسةً ومسجداً وخان

---

(٦٨) السفر فى أنهار الظمأ / ٦٥ .
(٦٩) السابق / ١٣١ .
(٧٠) مأساة الوجه الثالث / ٨٢ .
(٧١) أقول لكم / ٦٦ ، ٦٧ .

وقوله أيضًا [٧٢] :

ماذا تبغينى يا رياه ؟

هل تبغينى أن أدْعُو الشرّ بإسمــهْ ؟

هل تبغينى أن أدْعُو القهر بإسمــهْ

وفى النص أيضًا قطع همزة الوصل فى (بإسمــه) ، وإلا اختل الوزن .

والوقـوف على المنون المنصـوب بالسكون ، كما فى قول عبد الحميد البكوش [٧٣] :

وزينوا أطرافهــا

بحمرة الورد وأخضر المروج

وطَرَزوا الأنجــمَ فى صفحتها بُرُوجْ

وقصر الممدود ، كما فى قول صلاح عبد الصبور [٧٤] :

كــــان هلالاً ومــــضـــــا

ثم قــــمـــيـــرا صـــعـــدا

وصار بدرا فى السما توسّطا

وتقدير الفتحة على الاسم المنقوص ، كما فى قوله أيضًا [٧٥] :

يقيّدُه إلى الدنيا تراب شمّه الأجدادْ

وغطوا أنفهم فيــهِ

---

(٧٢) الإبحار فى الذاكرة / ٥٩ .

(٧٣) قصائد من ليبيا / ٥٤ .

(٧٤) أقول لكم / ٩٤ .

(٧٥) السابق / ٨٧ ، ٨٨ .

ويملكُ من فضاء الأرض ما تمتدُ ساقاهُ

وما تمسكُ يمنــاهْ

ويجهد ثم لا يستطيــعُ أن يجتاز ماضيــهِ

وكان يمكنه أن يقول (ماضيَـه) بالفتحة ، لكنه فضل ذلك حرصًا على خلق نوع من التقفية بين (فيه) و (ماضيه) .

هذه الظواهر وغيرها مما يحدث فى الشعر أى شعر ، لم يجدَّ فيها جديد فى الشعر الحـر يمكن به أن نعده من خواصه التى تميزه عن الشعر العمودى ، ولكن القضية كما قلنا قديمة قدم الشعر وباقية بقاءه .

رابعـا : الأخطاء العروضية فى الشعر الحر :

تناولت السـيدة نازك المـلائكة هذا العنوان فى كتـابها (قـضايا الشعـر المعاصـر) ، وقررت أنه : « يرجع جانب كبيـر من نفور الجمهور من الشعر الحر إلى كون الشعـراء الذين ينظمون ذلك الشـعر ضعيفـى الأسـماع بحيث يرتكبـون أخطاء عروضية مشوِّهة وهم لا يشعرون . وأنا أكاد أجزم بأن ثمانين بالمائة من القصائد الحرة تحتوى على أغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عليه » (٧٦) .

لكنها حين عـرضت لأصناف الأخطاء العـروضيـة صنفتـها فى أربعة أصناف بارزة (٧٧) :

(أ) الخلط بين التشكيـلات : بمعنى أن يورد الشاعر فى الضـرب أية تشكيلة من تشكيلات البحر المباحة فى عروضه أو ضربه فى النظام العمودى ، في حين أن العرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة فى القصيدة الواحدة . وقد سبق لنا بيان أنها عدلت عن هذا الرأى ولطفت منه ورقرقته ، فضلا عن احتواء شعرها هى على ما وصمته بالعيب ، ومن ثم لا نقر هذا العنصر ضمن الأخطاء العروضية .

---

(٧٦) قضايا الشعر المعاصر / ١٧٢ .

(٧٧) السابق من ص ١٧٧ حتى ١٩٢ .

(ب) الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا : وتعنى به أن يورد الشاعر فى القافية وحدات لغوية متساوية فى الشكل مثل (أثير - سنين - عبور - دروب - قديم - صغار - شتاء - فقير - صغير - ظماه - حياه - نضير - عبير ... إلخ) فى حين يجعلها الظرف العروضى المحيط بالقوافى غير متناسقة ولا متساوية ، ومثلت لهذا العيب بقول فدوى طوقان :

كـــانت ســـرابا فى ســـراب

كـــانت بلا لـون بلا مـــذاق

ووزن الشطرين :

مستـفعلن مـستـفعلان

مستفعلن مستفعلن فعولْ

وعلى هذا فليس ضرب الشطر الأول كلمة (سراب) وإنما هو (بافى سراب) الذى يساوى التفعيلة (مستفعلان) . وأما ضرب الشطر الثانى فهو كلمة (مذاق) وحدها لأنها تفعيلة كاملة ، فموقع كلمة (مذاق) ليس موقع كلمة (سراب) ، وهذا يجعلهما مختلفتين بحيث لا يصح أن تتجاورا هنا ، وليستا قافيتين .

وفعلت الشىء نفسه مع بيتى مجاهد عبد المنعم مجاهد :

وعندمـا انتـهيت من كـتـابتِـهْ

احسست أننى اموت فى نهايتِهْ

فقافية الشطر الأول هى كلمة (كتابته) كلها ، وأما قافية الثانى فهى مقطع (يته) الذى هو جزء من كلمة (نهايته) .

« ومن يقلب قصائد الناشئين الحرة يجد كثيرا من هذا الخلط المؤسف بين الوحدات ، وهو خلط ترفضه الأذن الشعرية المرهفة ، كما يرفضه الناظم العروضى الممرّن الذى أحسن درس العروض ، فلا الموهوب يقبله ، ولا العارف

بالعروض . أقول هذا مع تقديرى لشاعرية مجاهد عبد المنعم . والحقيقة التى لا ينبغى أن تفوتنا أن الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا ليس إلا جزءا من الخلط بين التشكيلات » [٧٨] .

وفى هذه الفقرة الأخيرة **يكمن** الرد على السيدة نازك « لا ينبغى أن يفوتنا أن الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا ليس إلا جزءًا من الخلط بين التشكيلات » ، وقد أقرت هى ، ولو جزئيا ، صحة الجمع بين تشكيلات بعض الأبحر [٧٩] ، وجوزت اجتماع ما يصح فى العروض والضرب معا فى النظام الخليلى [٨٠] ، ومن ثم يكون عيب الشعراء لأنهم خلطوا بين الوحدات المتساوية شكلا غير ذى موضوع .

إن الشاعر المعاصر وهو يصوغ على النظام الحر يحسّ - فى رأيى - بحاجة، ولو يسيرة ، لإحداث نوع من التناسق بين قوافيه وإن لم تتفق فى حرف الروى ، ومن ثم يكون سلوكه النابع من الفطرة بجمع الوحدات المتساوية شكلا لإيجاد نوع من الإيقاع وخلق جنس من النغم ، بصرف النظر عن كون الوحدة مقابلة لتفعيلة الضرب أو غير مقابلة ، ما دامت القصيدة فى إطارها العام سائرة على موسيقى البحر الذى ينشد عليه دون خروج على نغمه ، أو نشاز على قواعده .

(جـ) أخطاء التدوير :

« ما زال الجمهور العربى يشكو من أن الشعر الحر يلوح له نثرًا لا وزن له ، وأحسب أن كثرة التدوير فى شعر الشعراء الناشئين تساهم (كذا) بنسبة عالية فى إشاعة هذا الإحساس فى نفوس القراء . ويكمن سبب ذلك فى جوهر التدوير نفسه . لأنه فى حقيقته مدّ للعبارة وإطالة للشطر ، فإذا كان الشاعر ضعيف السيطرة على القصيدة بالمعنى العروضى ، لاح وكأن ما يقوله نثر خال من الموسيقى والإيقاع ...... وحيث إن الشعر الحر ذو شطر واحد كما سبق أن قررنا فإن التدوير

---

(٧٨) قضايا الشعر المعاصر / ١٨٢ ، ١٨٣ .

(٧٩) السابق / ٢١ - ٢٣ .

(٨٠) السابق / ٢٥ .

يصبح ممتنعا كل الامتناع فيه ، لأن العرب لا تُدَوِّرُ ضرب الشطر أو البيت ، وإنما يدور العروض وحسب . ثم إن الحاجة إلى التدوير تنتفى أصلا فى كل شعر حر ، ذلك لأن طول الشطر غير معين بحيث يستطيع الشاعر أن يضع ما يشاء من تفعيلات مستغنيا عن التدوير . وعلى هذا الأساس كان ينبغى أن يجمع الشاعر كل شطرين مدوّرين معا » (٨١) .

وإننا لنتفق مع الباحثة فى أن الشاعر إذا كان ضعيف السيطرة على قصيدته بالمعنى العروضى ، لاح وكأن ما يقوله نثرٌ خالٍ من الموسيقى والإيقاع ، بل أوقعه التدوير أحيانا فى الخطأ العروضى .

« ولكن بعض الشعراء يحاولون تعويض هذه الجوانب عن طريق تكثيف الموسيقى الداخلية وإثرائها من ناحية ، ثم عن طريق بعض القوافى الداخلية أيضًا التى لا يمكن اعتبارها نهايات أبيات ، ولكنها تتيح للقارئ أن يقف عندها لالتقاط أنفاسه من ناحية أخرى . وللشاعر أمل دنقل محاولات جيدة فى هذا المجال ، تعرفنا على بعضها فى قصيدة (صلاة) (٨٢) » . فحين يقول أمل دنقل من المتقارب (٨٣) :

أبانا الذى فى المباحثِ . نحن رعاياك . باقٍ
لك الجبروتُ. وباق لنا الملكوتُ . وباق لمن
تحرس الرهبوتْ

❊ ❊ ❊

تفردت وحدك باليسرِ . إن اليمين لفى الخسرِ
أما اليسار ففى العسرِ . إلا الذين يماشونَ
إلا الذين يعيشونَ ، يَحْشُون بالصحف المشتراة العيون

---

(٨١) السابق / ١٨٣ ، ١٨٤ .

(٨٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة / ٢٠٧ .

(٨٣) العهد الآتى / ٧ ، قصيدة (صلاة) ، وانظر ختام هذا الديوان (خاتمة) ص ٩٣ .

فيعْشُون . إلا الذين يَشُون . وإلا الذين يُوَشُّون
ياقات قمصانهم برباط السكوت

* * *

تعاليت . ماذا يهمُك ممن يذمُك ؟ اليوم يومُك
يرْقى السجين إلى سُدَّة العرش، والعرشُ يصبح سجنا جديدا
وأنت مكانك . قد يتبدَّلُ رسمك و اسمُك . لكن جوهرَك الفرْدَ
لا يتحولْ . الصمت وشْمُك . والصمت وسْمُك . والصمتُ
آنى التفتَّ - يرونُ ويسمُك . والصمتُ بين خيوط
يديك المشبَكتين المصمَغتين يلفُ الفراشةَ والعنكبوت

* * *

أبانا الذى فى المباحث كيف تموت
وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت

فما من شك فى أن أمل دنقل قد استطاع ببراعته أن يكسب التدوير هنا موسيقية وإيقاعا جميلا ، لدرجة أن البيت الواحد يمكن أن يقرأ بالوقف على أحرف معينة تمنح القصيدة قوافىَ داخلية تضيف إلى الإيقاع العام إيقاعا آخر ألذ وأوقع . كما لو قرئت هكذا .

تفردت وحدك باليسرِ
إن اليمين لفى الخسرِ
أما اليسار ففى العسرِ
إلا الذين يماشونْ
إلا الذين يعيشونْ
يحشون بالصحف المشتراة العيونَ فيعشُونْ
إلا الذين يشُونْ
وإلا الذين يُوَشُّونَ ياقات قمصانهم برباط السكوت

وهناك نوع آخر من التدوير أصبح ظاهرة فى الشعر الحر ، وهو التدوير بين الأبحر التي تقع فى دائرة واحدة ، كالوافر والكامل ، والمتدارك والمتقارب . فكل من الوافر والكامل تتكون تفعيلته من فاصلة صغرى ووتد مجموع ، بيد أن الفاصلة فى الكامل متقدمة على الوتد ، وفى الوافر متأخرة عنه . وتفعيلتا المتدارك والمتقارب عبارة عن سبب خفيف ووتد مجموع ، لكن السبب متأخر فى المتقارب (فعولن) ومتقدم فى المتدارك (فاعلن) . هذه اللفتة العروضية استغلها الشاعر المعاصر فى الشعر الحر استغلالا عجيبا تحت ما يسمى بالتدوير . فالقصيدة تبدأ بالمتدارك مثلا (فاعلن) ، وينتهى البيت ، فإذا بدأت ما بعده وجدته على المتقارب، ولو أضفت إليه الساكن الذى انتهى به البيت السابق بعد أن تحركه لوجدت القصيدة تسير معك على المتدارك ، وهكذا [٨٤] ...

ففى المقطع الأخير من قصيدة (ملاحظات على علاقة منتهية) [٨٥] يقول أحمد عنتر مصطفى :

نحن تحتَ السماء ..
غريبان نأتدمُ الصمتَ ..
نلتفّ بالغربة المشتراة بجوع الأحاسيس ..
لا شىء يجمعُ عينِى بعينَيْك إلا الدموعْ
وبعض المرايا التى لو نظرْنا إليها يمورُ الأسى ..
تشرئبُّ الأفاعى ..
وتلدغُ فى روحنا الذكرياتِ السحيقهْ
فتبدو الملامحُ أغربةً فى الوجوه ...
وتنعبُ ...
تذبل أثمارنا حيث تهرَمُ فينا الجذوعُ ،

---

(٨٤) راجع : عن بناء القصيدة العربية الحديثة / ٢٠٨ - ٢١٠ .

(٨٥) مأساة الوجه الثالث / ٧٠ ، وانظر : المقطعين الرابع والخامس من (من دفتر الحزن الكبير) ص ٩٣ .

وتسقطْ أوراقنا فى الضلوعْ

ولا شىءَ يجمع عينى بعينيك إلا الدموع

وغيرْ انتحار النهار على خنجر الليل حيث يسيل الشفَقْ

وحيث النهايات تمتد تطوى الحقيقهْ

وتلبس عمق اتساع الأفق

نحن تحت السماء

غريبان نسعى وفينا انتظار يجوع

فينا انتظار يجوع

فالبيت الأول يبدأ من (نحن تحت السماء) حتى (إلا الدموع) ، والبيت يتكون من (فاعلن) مكررة سبع عشرة مرة . وتفعيلة الضرب (فاعلان) ويبدأ البيت الثانى على المتقارب (فعولن) : وبعض المرايا = فعولن - فعولن . لكنا لو حركنا العين من (الدموع) بالضمة وأضيفت الحركة إلى (وبعض المرايا) لاستمر الإيقاع على المتدارك . المهم أنك تقرأ البيت فتجده على المتدارك أو على المتقارب ، دونما خطأ أو وقوع فى خلط بين أبحر أخرى بعيدة عن دائرة هذين البحرين .

بل يجب أحيانًا أن يترك الساكن فى ختام البيت ساكنا كما فى (وحيث النهايات تمتدّ تطوى الحقيقة) وبعده : (وتلبس عمق اتساع الأفق) . فكون (وتلبس..) على المتدارك يستدعى أن تقول : (قَهْ وتلبس عمق اتساع الأفق) !!

ويقول محمود درويش تحت عنوان (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) (٨٦) وهى مطولة غطّت ديوانا كاملا . أبرز سماتها الفنية ذلك التدوير الذى حدث فيها كلها . والقصيدة تبدأ على الكامل (متفاعلن) ، لكنك فى بعض المقاطع - حين تبدؤها - تحس بنغمة الوافر (مفاعلتن) . فلو وصلت المقطعين استمرت معك النغمة على الكامل :

---

(٨٦) ديوانه / ٢ : ٣٨١ .

ونكتفى بنموذج يمثل هذه الظاهرة وهو قوله :

سجّانُ يا سجّانُ لى وجه يحاول أن يرانى
سجان يا سجان لى وجه أحاول أن أراه
لكنهم عادوا إلى يافا ، ولم أذهبْ
أنا ضدُّ القصيدة
ضدُّ هذا الساحل الممتد من جرحى
إلى ورق الجريدهْ
كثر الحياديُّون أو كثر الرماديّون
قال البرتقال : أنا حيادىٌّ رمادىٌّ
وقال الجرح : ما أصل القصيدهْ

فقوله (أنا ضد الـ) = مفاعلتن ، ولو وصل بقوله فى المقطع السابق (أذهبْ) لصارت التفعيلات : (أذهب أنا) = متفاعلن (ضد القصيـ) = متفاعلن ... إلخ.

لكن الظاهرة - فى و اقع الأمر - لم تقف عند المجيدين ، وإنما قلدها الناشئون وأفرطوا فى التقليد ، فشاع الخطأ ، واتسع الخلط . فإذا كان الكبار يعلمون ما يفعلون ، فإن الصغار يقلدون على غير وعى ، ويصوغون بدون سابق معرفة ، ومن ثم تكون الظاهرة - باعتبار آثارها - خطرا على الشعر الحر وليست فى صالحه .

إن الإفراط فى التدوير ، كما فعل محمد أبو دومة فى قصيدته (مقامات الرحيل فى مقل الغربة الجاحظة) (٨٧) توقع المستمع - أو القارىء - فى مأزق حرج ، فهو يلهث خلف الشاعر يحاول أن يلحق بجمله وتراكيبه ، ويجهد ذهنه فى فهم مايرمى إليه ، كما يحمل الشعر المعاصر ظلالا وإيحاءات ورموزا كثيرة تضيف

---

(٨٧) السفر فى أنهار الظمأ / ٤٧ .

عبئا آخر إلى عبء التدوير ، بما يستحيل معه على المثقف - بله المتعلم - أن يصل إلى مرمى الشاعر .

بل إن شاعرًا له مكانته بين الشعراء الشبان وهو نصار عبد الله حينما استخدم التدوير اختلت منه الموسيقى ، حين يقول فى قصيدته (الرحيل عن أولا)[٨٨] :

أرحل الآن عن الأرض التى تمزج أحزانى بلون (الخضرة والماء)
ولون اللهفة الغامض والعشق وتذرونى مع الضوء ...
قليلا فقليلا وتوارى جرحى (الملتاع بكفيها ..)
وتؤوينى إلى الهدب الوثير .

فالقصيدة رملية ، بيد أن ما بين القوسين قد خرج عن إيقاع بحر (الرمل).

« على أية حال فإن التدوير فى القصيدة الحرة ما يزال فى طور التجريب ، والقليل جدًا من نماذجه فقط هو الذى استطاع أن يضيف إلى البناء الموسيقى للقصيدة العربية الحديثة شيئًا ذا بال »[٨٩] .

(د) اللعب بالقافية وإهمالها:

وتحت هذا العنوان قررت الباحثة أننا « بدأنا مؤخرًا نقرأ قصائد لا قافية لها على الإطلاق . وارتفعت أصوات غير قليلة تنادى بنبذ القافية نبذا تاما . وكان هذا صدى للشعر الغربى »[٩٠] . « على أننا لا نملك إلا أن نلاحظ أن الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالبا الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية . ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهربا إلى السهولة وتخلصا

---

(٨٨) أحزان الأزمنة الأولى / ١٨ .
(٨٩) عن بناء القصيدة العربية الحديثة / ٢١٢ .
(٩٠) قضايا الشعر المعاصر / ١٨٨ .

من العبء اللغوى الذى تلقيه القافية على الشاعر ، وأنا أومن بأن الحرية ينبغى ألا تمنح إلا لإنسان قادر على أن يلتزم القيود وإلا أصبحت قيدًا » (٩١) .

« والحقيقة أن القافية ركن مهم فى موسيقية الشعر الحر ، لأنها تحدث رنينًا، وتثير فى النفس أنغامًا وأصداء ، وهى فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة » (٩٢) .

تلك فقرات ثلاث مما ساقته نازك الملائكة تحت العنوان السابق تعبر بجلاء عن موقفها من اللعب بالقافية وإهمالها فى الشعر الحر .

وفى مقدمة ديوانها (شجرة القمر) الذى طبع فى المجلد الثانى من ديوانها أحسّت بأنها أهملت القافية فى شعرها إهمالا جزئيا فقالت : « ومما أحب أن أعلن أسفى له أننى فى شعرى الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية ، فكنت أغير القافية سريعا وأتناول غيرها ، وهذا يضعف من الشعر الحر ، لأنه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها ، وبذلك ينتقص رنينها وموسيقاها ، فلو زاد الشاعر القافية غنى ، ولم يغيرها سريعا ، لأضفى على الوزن موسيقى تمسكه وتمنعه من الانفلات . ولهذا بت أدعو إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو جزئيا ، فبذلك نزيده موسيقى وجمالا ، ونحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل » (٩٣) .

وفى الطرف المقابل للرأى السابق نجد من يقول بأن « القافية عضو أثرى متبق من ألفاظ كان يكررها النادب فى المناحات » (٩٤) ومن يجعل القوافى مما يعوق حرية التعبير (٩٥) .

---

(٩١) السابق / ١٨٩ .
(٩٢) السابق / ١٩٢ .
(٩٣) ديوانها / ٢ : ٤٢٢ ، ٤٢٣ وقد كتبت هذه المقدمة سنة ١٩٦٧م .
(٩٤) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث / ١٢ .
(٩٥) أطلال / ٦٢ .

والحق أن فى كلا الموقفين تعسفا . فالشاعر الذى ينظم على الشعر الحر عليه ألا يتعمد التقفية . وأن يترك الأمر لطبيعة الجملة التى تنتهى بها أبياته . فإن جاءت فى القصيدة أبيات مقفاة فقد أتت طبيعية غير متكلفة ، وإن لم تأت فلا ضير عليه : لأن مقصوده الأساسى هو التعبير عن التجربة ، ونقلها إلى سامعه أو قارئه. وليس المقصود هو إحداث الرنين أو خلق نوع من الأنغام والأصداء . والشاعر الجيد بطبيعة تكوينه ستأتى قافيته سلسة عذبة غير متكلفة ولا متمحلة . أما إن قصد التوقيع قصدا وعمد إلى القافية عمدًا فذلك عيب يفوق ترك التقفية إن صح أن نسمى ترك التقفية عيبًا .

وليس ترك القافية فى **الشعر الحر - كما** ترى السيدة نازك الملائكة - تهربًا من القيود ، ولا تخلصا من العبء اللغوى الذى تلقيه القافية على الشاعر . ولا جنوحا إلى السهولة : بدليل أن الشاعر الواحد تند عنه فى أحيان قصائد غير مقفاة . وفى أحيان أخرى قصائد تغص بالتقفية ، والذى يملى عليه ذلك بطبيعة الحال . إنما هو الموقف الشعورى . فصلاح عبد الصبور الذى قال فى المقطع الخامس والأخير من (أناشيد غرام) [٩٦] :

لحن الختام يا حبيبتى هو السلام والدعاء
وأن تكونى لى إلى الأبد
وأن يكون حبنا مباركا كما الحياه
وناميا ، عميقة جذوره فى نفسنا
وأن نعيش هذه الأيام طاهرين شامخين
ممزوجة أقدارُنا فى كلسَةٍ نعبُّها معا
وأن تكون مقلتاك آخر الذى أرى من الحياه
وحينما يكون قلبك الكبير جنب قلبى
فالبحر لا يفصلنا

---

(٩٦) عمر من الحب / ٣٨ ، ٣٩ .

والنار لا تخيفنا

وكل شىء يا حبيبتى يهون

ما دمت لى إلى الأبد

فلا نرى جلجلة القافية ، ولا قعقعة التلاعب بها، هو نفسه الذى قال تحت عنوان (الموت بينهما) [(٩٧)] :

دثَرينى ، دثَرينى

زمَلينى ، زمَلينى

وخذينى بين نهديك، وضمينى ، فلا يجد الصوت الإلهى طريقا

لصماخى وعيونى .

أصبِحى أرضا ، وشُقّى لى فى تربتك السمراء كهفا ، وابلعينى

أصبحى ماء ، ومدّى من ذراعيك سفينا

وإلى حيث ينام الغيم والدّجْنُ احملينى

أو فحُورى قمقما ، فى جوفه أنحلّ ريحا وبخارا

بعد أن تُرخى عليه شعرَك المرسَل سِتْرا وغطاء ودثارا

ومن الله أجيرينى وأَخْفِينى ، خُذينى

دثَرينى ، دَثِّرينى

زمَلينى ، زمَلينى

لا تُضيعينى ، وقد ضاع يقينى

فعلا صوت القافية ، وارتفع صوت المقابلة بين : دَثِّرينى - زمّلينى - عيونى - ابلعينى - احملينى - خذينى - يقينى ، وبين بخارا ودثارا . فلا يتبقى من المقطوعة سوى بيت واحد غير مقفّى ، وهو الذى ينتهى بكلمة (سفينا) .

ليس عيبا - إذن - أن يقفى الشاعر قصيدته التي صاغها على النظام الحر ، ما دامت كلمة القافية « يستدعيها السياقان المعنوى والموسيقى للسطر الشعرى ،

---

(٩٧) الإبحار فى الذاكرة / ٦١ .

لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس عندها »[(٩٨)] لكن المعيب « أن يحرص الشاعر دائما على تحقيق صورة من الإيقاع الموسيقى عبر نظام التقفية يجعله فى بعض الأحيان يتعسف تقسيم الكلام ويعوق تدفقه جريًا وراء إيقاع من هذا النوع »[(٩٩)] .

« إن القافية فى الشعر الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التى نعرفها فى الشعر العمودى ، فلم تعد وظيفتها ضبط الوزن ... إنها أهم من الوزن أحيانا إذ أصبحت قيمتها الإيقاعية مستقلة عن قيمة الوزن ومرتبطة بقيمتها الموسيقية الخاصة. وبناء على هذا يمكننا القول إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن كما حرّر الوزن من القافية . وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعنى طرحها طرحًا تامًا فى بعض المقاطع ، فإن تحرير القافية من الوزن يعنى عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه . وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة فى أشكال أكثر شمولا من البيت ، إذ إن البيت فقد اكتماله القديم وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول. أشبه بالجمل الموسيقية التى يجب أن تلتئم فى وحدات أكبر »[(١٠٠)] .

ولابد هنا أن نقرر حقيقة واقعة هى أن أصحاب الشعر الحر لم يتخلصوا من التقفية تمامًا ، وإنما أخذت التقفية عندهم مفهوما يختلف عن مفهومها القديم ، فلم يعد ضروريا عندهم الالتزام بأحرف القافية التى التزم بها القدماء ولا بحركاتها، كما أن العيوب التى عددها القدماء للقافية ضُرب بها فى الشعر الحر عرض الحائط ، ولم تعد موضع اهتمام من الشعراء .

فالتضمين بمفهومه العروضى سمة بارزة من سمات الشعر الحر . ومن النادر أن تجد قصيدة حرة تخلو منه . بل إنه عُدَّ من أسباب أخذ بعض أبيات القصيدة بحُجَز بعض ، بما يحقق مفهوم الوحدة العضوية .

---

(٩٨) الشعر العربى المعاصر / ٦٧ .

(٩٩) مقدمة ديوان : أحب أن أقول : لا / ٢٣ ، ٢٤ بتصرف يسير .

(١٠٠) موسيقى الشعر العربى / ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ بتصرف .

فمحمود درويش حين يقول [١٠١] :

مرة أخرى يفر الشهداء

من أغانى الشعراء

مرة أخرى نزلنا عن صليبينا ، فلم نعثر على أرض ولم نبصر سماء

يجعل الفعل (يفر) فى بيت ومتعلقه من الجار والمجرور (من أغانى الشعراء) في البيت الثانى .

وأحمد عبد المعطى حجازى حين يقول [١٠٢] :

ليلتنا واسعة مضيئهْ

وهذه الجدران

تراجعت لنجمة تدور

يجعل المبتدأ (هذه) فى بيت وخبره (تراجعت لنجمة تدور) فى البيت التالى .

وبدر شاكر السياب حين يقول [١٠٣] :

بعدما أنزلونى ، سمعت الرياح

فى نواح طويل تسفُّ النخيل

والخطى وهى تنأى . إذن فالجراح

والصليب الذى سمَّرونى عليه طوال الأصيل

لم يُمتْنى . وانصتُّ كان العويل

يعبر السهل بينى وبين المدينهْ

---

(١٠١) ديوانه / ٢ : ١٣٣ .

(١٠٢) ديوانه / ١٧١ .

(١٠٣) ديوانه / ١ : ٤٥٧ .

مثل حبل السفينة

وهى تهوى إلى القاع . كان النواح

مثل خيط من النور بين الصباح

والدجى ، فى سماء الشتاء الحزينهْ

ثم تغفو ، على ما تحس ، المدينهْ

فنرى أن المقطوعة الواقعة فى أحد عشر بيتا لا يكاد يستغني بيت منها عما يليه . وهى صورة صارخة من صور التضمين التى يغص بها الشعر الحر .

وسناد التأسيس : وهو الجمع بين قافية مؤسسة وأخرى غير مؤسسة يظهر فى قول أحمد عبد المعطى حجازى (١٠٤) :

لم تك إلا عابرهْ

لم تك إلا غيمة مرت علىّ

ترى على من سوف تهوى ممطرهْ

وقول نصار عبد الله (١٠٥) :

يلبس اللص ثوب القضاه

والذئاب فراء الشياه

والكسالى الذين بلا مشغله

معطف الفئة العامله

وقول أمل دنقل (١٠٦) :

الشهور زهور على حافة القلب تنمو ..

---

(١٠٤) ديوانه / ٢٣٨ .

(١٠٥) أحزان الأزمنة الأولى / ١٦ ، ١٧ .

(١٠٦) العهد الآتى / ٤٧ .

وتحرقها الشمس ذات العيون الشتائية المطفأه

زهرة فى إناء

تتوهج فى أول الحب بينى وبينك ،

تصبح طفلا وأرجوحة وامرأه

زهرة فى الرداء

تتفتح أوراقها فى حيـــاء

عندما نتخاصر فى المشية الهادئه

وقوله [(١٠٧)] :

زمن الموت لا ينتهى يا ابنتى الثاكله

وأنا لست أول من نبأ الناس عن زمن الزلزله

وأنا لست أول من قال فى السوق

إن الحمامة - فى العش - تحتضن القنبله

والجمع بين حروف متقاربة المخارج (**الإكفاء**) أو متباعدة المخارج (**الإجازة**)، كما فى قول ملك عبد العزيز [(١٠٨)] :

بألف مهانة عبرتْ

وخلّتْ وسمها الدامى

على جنبَيْه

وفوق جبينه العانى

وفوق فؤاده الأسيان

فإما لاح فى عتماته السوداء

مُحيّا طفل

---

(١٠٧) السابق / ٥١ .

(١٠٨) أن المس قلب الأشياء / ٣٩ ، ٤٠ .

برىء السمت والصوره

وديع الفعل

أطلت ظلمة الماضى

ومدت من مخالبها

شباكا شوكها ظام

ومزقت المحيًا الطفل

تمرّغه بقلب مرارة القيعان

فـ (الدامى) مقابلة لـ (العانى) والنون والميم متقاربتا المخرج .
و(الماضى) مقابلة لـ (ظام) والضاد والميم متباعدتا المخرج .

واستخدام الهاء المسبوقة بمتحرك رويا ، كما فى قول ملك (١٠٩) :

تآلفت الرغابُ تصب فى نهر

من الرضوان والرحمـه

وتؤوينا السكينة فى رحاب ظلالها السمحه

والجمع بين قافية مردوفة بالياء وأخرى مردوفة بالألف ، كما فى قول مفرح كريم (١١٠) :

لمـــاذا تراه تأخـــر عنا كـــثـــيـــرًا

وأشـــعـل فـــينا الزمـــان انتظارا

فلم نبرح الدار للحقل .

لم تســهـد الشــمس فى أى يوم تجىء

---

(١٠٩) آن ألمس قلب الأشياء / ٤١ .

(١١٠) بوح العاشق / ٧١ .

واستعمال ياء المتكلم قافية مقابلة للياء التى من بنية الكلمة ، كما فى قول محمد أبو دومة (١١١) :

إن الـذى بـينـى وبـينـك عــــــامــــــر

يا مــــوطنـى المـــغـــــروس فـى قلبى

لكننى أخشى تنائينا بأزمنة تقلمنا ولا ندرى

كما أن الشاعر فى الشعر الحر « يقيم القافية على ألف الإطلاق وحدها ، كما فعل صلاح عبد الصبور حين قرن بين (ومضا) و (صعدا) و (توسطا) (١١٢) وهذه رخص جريئة ولا شك ، بالقياس إلى ما يلتزمه الشاعر الكلاسيكى » (١١٣) .

لكن الشعراء - بوجه عام - يحسون بحاجتهم إلى إيجاد نوع من التقفية ولا يستغنون عن ذلك مهما بلغت مراتبهم ، بيد أنهم لا يلحون عليها ، ولا يلهثون خلفها، وإنما يتركونها تأتى طيعة هينة ، فلا يشعر المتلقى بأنها جاءت قسْرا ، ولا يحس الشاعر بأنها عبء على كاهله ، وإنما تكون حين تقتضيها طبيعة الجملة الشعرية ، أو حين تكون التقفية وسيلة من وسائل التعبير التى يريد الشاعر استخدامها فى قصيدته .

لكن هناك أخطاء عروضية غير ما عنونت له السيدة نازك الملائكة وقعت من شعراء كثيرين فى أوزان قصائدهم فخرجوا - غير واعين - من بحر لبحر فاختلت الموسيقى دون أن يشعروا بما فعلوه . وأغلب الأخطاء التى وقعت من أصحاب الشعر الحر كانت فى بحر الرجز ، وإن لم تقتصر عليه . فتفعيلة الرجز (مستفعلن) أى سببان خفيفان يليهما وتد مجموع (ه‍ا ه‍ا ه‍اا) وعكسها تفعيلة الهزج (مفاعيلن) التى يتقدم فيها الوتد المجموع على السببين الخفيفين .

---

(١١١) السفر فى أنهار الظمأ / ٥١ .

(١١٢) فى قوله : كان هلالا ومضـا
ثم قمـيرا صعـــدا
وصار بدرا فى السما توسطا — من ديوانه (أقول لكم : ص ٩٤) .

(١١٣) موسيقى الشعر العربى / ١١٨ .

وجُلّ ما صادفنى من أخطاء فى الرجز كانت انتقالا من (مستفعلن) إلى (مفاعيلن) . وسنحاول فيما يلى عرض نماذج من الأخطاء العروضية لشعراء متعددين .

فالشاعر الليبى عبد الحميد البكوش فى قصيدته (المخدة) [(١١٤)] يقول :

ثم تذكروا أن وسادة الأميره

لابد أن تكون بضة ناعمة وثيره

. . . .

فجربوا القطن لحشوها والصوف

. . . .

صادوا حمائم الحقل وقُبَّرَاتِه الأليفه

وفى القصيدة التالية مباشرة فى الديوان ، وهى بعنوان (بحيرات العسل)[(١١٥)] يقول :

لكننى

وإن ثملت يا فاتنتى

أخشى من العيون

أخاف من ملامح الصفاء فى الفتون

أشد ما يؤرقنى المجهول والسكون

وقد سمعت أن فارسا مرّ بحيكم

قضى ببابكم ليلته

وفى الصباح قام

---

(١١٤) قصائد من ليبيا / ٥٤ . والنقاط دليلٌ على أننا لا نتابع الاقتباس ، وإنما نلتقط ما يتصل بالخطأ من أبيات .

(١١٥) السابق / ٥٧ .

رأى بحيرتَىْ عسَلْ
يسبح فيهما السكون والسلام
جرى إليهما ألقى بنفسه وعام
وبعد ليلة شوهد من حطامه
كوفية وكومتا عظام

. . . .

لذا أصبحت يا فاتنتى
أخاف فى عيونك السكينه
أخشى مغبة الطَيش وخدعة الملامح الرزينه
وحيث إننى أدرك ما يورثه الإغراء من شقاء
سأكتفى من نمر الحسن بلمس الفراء
ومن عيونك الساحرة الجميله
بألق الشهد ونغم النداء

تلك نماذج من الأخطاء التى وقع فيها شاعر واحد فى قصيدتين اثنتين متتاليتين من ديوانه ، وواضح أن جل الأخطاء تنتمى إلى ما سبق أن قلته من انتقال (مستفعلن) إلى (مفاعيلن) . ولنأخذ البيت قبل الأخير مثالا على ذلك :

ومن عـــيــــو	نك الســاحـ	رة الجــمــيلـه
مــتـسـفـعـلن	مـفـاعـيل	مـتـفـعـلاتن

بيد أن هذا الانتقال من (مستفعلن) إلى (مفاعيلن) ليس هو الخلط الوحيد ، فقد انتقل من (مستفعلن) إلى (مفاعلتن) فى قوله :

أشـــدُّ مـــا	يؤرقنى الـــ	مـجـهـولُ والسْـ	سكـونْ
مــتــفــعـلن	مـفـاعلتن	مـسـتـفـعـلن	فـعـولْ

فإذا أخذنا فى الاعتبار ما سبق أن قلناه من أن الفرق بين (مفاعلتن) و(مفاعيلن) هو تسكين الخامس ، أدركنا أن الانتقال من نوع واحد سواء أكان انتقالا إلى (مفاعلتن) المحركة الخامسة أم المسكنته .

والمأخذ الثالث يبدو فى قوله :

سأكتفى	من نمر الـ	ـحسن بلمـ	ـس الفراء
متفعلن	مستعلن	مستعلن	فاعلان

فالتفعيلة الأخيرة من أضرب السريع ، وليست من أضرب الرجز إلا بتجوز شديد .

وللشاعر فتحى سعيد فى قصيدته (الأحد الأخير) [١١٦] أمثال هذه الانتقالات حين يقول :

وغاص صاحبى فى عالم سحيق

. . . .

سدى فوجهه من خلل الزحام

يضىء لى الظلام

. . . .

حتى إذا المساء أسدل الستار

علىَ واستحكمتْ من رتاج الدار

. . . .

الدمع نبعة التذكار فانثرى المكنون

ونشأت المصرى فى قصيدته (رحلة الحروف) [١١٧] يقول :

---

(١١٦) مسافر إلى الأبد / ٨ .

(١١٧) النزهة بين شرائح اللهب / ٢٧ .

أراك فوق صهوة التاريخ لابسا ثوب القدر

. . . .

وتحمل الملائك الأنغام فى الطباق السبع تنشر الخبر

. . . .

يا منّة السماء تمسح الغضون عن قلب الحجر
كفارة خطاك
فالذنب كان فى أقدامنا سعار جمر
والآن يُغْتَفَرْ

. . . .

فأين لى بأحرف جديده
تحكى انفجار الصخر حينما يمسّه منك البصر

وأحمد عنتر مصطفى فى افتتاحية ديوانه ، وهى بعنوان (أوتوجراف) (١١٨) يقول :

مرفرفا قلبى على الميناء راية سوداء
تخبر أن نوحَ لن يجىء ، والسفينه
فاجأها القرصان ،
واللصوص ساوموا الربان ، والرهينه
تقاسموها كالشواء فى الشتاء
ولن يردَّها البكاء

وليست الغرابة فى خروج هؤلاء الشعراء عن نغمة البحر الذى يصوغون عليه إلى نغمة بحر آخر ، بقدر ما تكمن الغرابة فيمن يسوّغون لهم هذا الخروج ، ويحاولون أن يجدوا لذلك تفسيرا ، حتى لا يتهم الشعراء الجدد بعدم استقرار

---

(١١٨) مأساة الوجه الثالث / ٥ .

الأنغام فى حواسهم : فكمال أبو ديب يجوّز أن تنتقل القصيدة العربية من بحر إلى آخر بسهولة ، كما قد تقوم على بحرين أو أكثر (١١٩) ، والدكتور محمد النويهى فى تسويغه وقوع صلاح عبد الصبور فى هذا المأزق حين قال : (الناس فى بلادى جارحون كالصقور) يقول : « والشاعر يتوصل إلى تحريك خيال قارئه بإيجازه من ناحية. وبإيقاعه من ناحية أخرى . فقد خرج على الوزن التقليدى للرجز فى تفعيلته الثانية (بلادى جا) ، فمدة ياء المتكلم تحول التفعيلة من (متفعلن) إلى (مُتَفْعِلُن) أو (مفاعيلن) . وهذا يحدث فى الإيقاع بترا يحوله فى حقيقته إلى موجتين :

الناس فى بلادى

جارحون كالصقور

وفى الانتقال من إحداهما إلى الأخرى أداء للصورة العنيفة التى يريدها الشاعر . فيتخيل القارىء امتداد منقار الطائر الخارج إلى الأمام فى نقرات حادة متتالية تؤديها المقاطع الطويلة المتتابعة » (١٢٠) .

وتسويغ الخطأ بهذه الصورة على أنه نوع من البراعة ، وإيهام القارىء بأن الشاعر فى خروجه على الوزن التقليدى قد فعل ما لم يكن لو لم ينشز ، أمر فى غاية الخطورة ، إذ يشجع الشادين فى الشعر على احتذاء هذه النماذج ، وقد فعلوا ، مع أن ما وقع فى بيت صلاح عبد الصبور الذى ناقشه الدكتور النويهى ليس أكثر من اختلاس حركة الدال . فلا تشبع حتى تنتج الياء ، وبذا تكون (بلاد جا) = متفعلن ، فالخروج ليس على التفعيلة - كما ظن الدكتور النويهى - وإنما فى استخدام ضرورة وردت كثيرا فى شعر القدماء ، وهى الاستغناء بالحركة القصيرة عن الطويلة سواء أكانت تلك الحركة ضمة تغنى عن الواو ، أم كسرة تغنى عن الياء،

---

(١١٩) فى البنية الإيقاعة للشعر العربى / ٤٥٢ .

(١٢٠) قضية الشعر الجديد / ١١٢ ، ١١٣ .

أم فتحة تغنى عن الألف ، والأمثلة والشواهد على ذلك كثيرة نذكر منها [١٢١] قول الأعشى :

وأخو الغوانِ متى يشأ يصرِ مْنَهُ ويكنْ أعداء بُعَيْد ودادِ

وقول خفاف بن ندبة :

كنواح ريش حمامة نجديّة ومسحت باللثتين عصف الإثمدِ

وقول الشاعر :

فلو أن الأطبا كانُ حولى وكان مع الأطباء الأساةُ

وقول الآخر :

إذا ما شاءُ ضرُّوا من أرادوا ولا يألوهمُ أحد ضرارا

وقول الثالث :

وإذا احتملتَ لأن تزيدهمْ تُقى فرُّوا فلم يزدَادُ غير تماد

وقول رؤبة بن العجاج :

وصانىَ العجاج فيما وصَّنى

وما كان أسهل أن يقول رؤبة (فيما وصانى) لنقول نحن فيما بعد إنه انتقل من (مستفعلن) إلى (مستفعيلن) ليؤكد الأهمية البالغة للتوصية التى وصاه بها أبوه !!

لكن الشاعر القديم كان يقصر الحركة الطويلة كما كان يطيل الحركة القصيرة [١٢٢] ، وقبل الدارسون هذه الأمور على أنها من لغة الشعر أحيانًا ، وعلى أنها ظواهر لهجية تسربت إلى اللغة المشتركة أحيانًا أخرى ، والشاعر المعاصر ابن اللغة ووليد تراثها ، فلا يستبعد أن يقع في شعره ما وقع فى شعر أسلافه .

---

(١٢١) انظر : الضرورة الشعرية فى النحو العربى / ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ .
(١٢٢) السابق / ٢٢٠ وما بعدها .

ولست أدرى ماذا يمكن أن يطرح من تفسير لقول صلاح عبد الصبور فى قصيدته (رسالة إلى صديقة) (١٢٣) :

وجسمه مُغلَلٌ إلى فراشه الصغير
وبالجراح والآلام قلبه كسير

....

ومات شيخنا العجوزُ فى عام الوباء
وصدقينى . حين مات فاح ريح طيب

ولم يقف أمر الأخطاء العروضية عند بحر الرجز ، وإنما وقع الخطأ فى أبحر شعرية أخرى . كنشاز نغمة الوافر فى قول ملك عبد العزيز تحت عنوان (أغنية النار) (١٢٤) :

وحين عزمنا أن نخوض النار
نعانقها
ونفنَى فى لهيب ضرامها وجدا

فالبيت الأول مختل ، ولا يجبر من كسره إلا حذف (وحين) . وهذا بالطبع افتراض لا صحة له أسلوبيًا . لأن (وحين) ظلت لعدة أبيات تبحث عن إجابة حتى قالت :

إذا بالنار عن بعد تحرّقنا

فوجودها ضرورى لترابط الأسلوب ، لكنه يخل بموسيقى البحر إخلالا تاما .

وما أكثر نشاز نغمة المتدارك فى شعر (أدونيس) ، ففى قصيدة (الرياح المضيئة) (١٢٥) يقول :

---

(١٢٣) عمر من الحب / ١٩ .
(١٢٤) أن ألمس قلب الأشياء / ٦٢ .
(١٢٥) الآثار الكاملة / ٤٧١ .

الرياح التى تطفئُ الرياح المضيئه

لم تزل خلفنا بطيئه

نحن والرعبُ فى الطريق

بردى بيننا والفرات

فالأبيات الثلاثة الأول تبدأ بتفعيلة المتدارك (فاعلن) وتنتهى بتفعيلة المتقارب (فعولن) أو (فعولْ) ، فالبيت الأول :

الــريــا حُ الـتى تطفئُ الر ريـاح الْــــــ مـضـيـئَـه

فـاعلن فــاعلن فــاعلن فـــعـــولـن فـــعـــولن

ومثل هذا قوله تحت عنوان (التائهون) (١٢٦) :

ولكم أرضنا وجميلاتنا العذارى

ولكم فى الرياح العنيده

كتبت هذه القصيده

أيها التائهون الحيارى

ومن نماذج الخلل فى بحر الكامل قول الدكتور محمد مصطفى بدوى تحت عنوان (هذه اللحظة) (١٢٧) :

هذى هى اللحظه

كنت أنشدها طوال اليوم

لكنها لما أتت لم تبق إلا ثانيه

فتقطيع البيت الثانى :

كنت أنْـ ـشـدها طوا ل الـيـــــــومْ

فــاعلن مـتـفـاعلن فَـــعْــــلانْ

(١٢٦) السابق / ٤٧٥ .

(١٢٧) أطلال / ٩ .

وليست التفعيلة الأولى من نغم الكامل بحال من الأحوال .

ومن نماذج الخلل فى بحر الرمل قول أحمد عنتر مصطفى تحت عنوان (ملاحظات على علاقة منتهية) (١٢٨) :

توجتنى بأكاليل من الفرح الذابل والحزن المُذَهَّبْ

لكن هذا الخلل يزول إذا انتبهنا إلى أن هذا السطر بيتٌ من الرمل ذي الشطرين جاء فى وسط قصيدة حرة .

هذه نماذج فقط ، ويمكن للباحث أن يأتى بكثير غيرها ، ليكون دليلا واضحًا على تفشى الخطأ العروضى فى أشعار الشعراء الجدد ، واللوم فى ذلك يقع على كاهل النقاد أكثر مما يقع على الشعراء ، فقلما نرى ناقدا يتناول ديوانا شعريًا فيتعرض لموسيقاه بالنقد والتقويم ، وينبه الشاعر إلى الأخطاء الوزنية التى وقع فيها. كما أن القائمين على أمر الصفحات الأدبية فى صحفنا ومجلاتنا لا يجيد أكثرهم العروض ، ومن ثم يتيحون لنماذج محطمة أن ترى النور على هذه الصفحات، مهملين نماذج أخرى أكثر جودة ، فيظن فى هذه النماذج الصحة والاستقامة ، وهى فى منأى عنهما . وإننا لنتمنى فى النهاية - مع السيدة نازك الملائكة - « أن يعود هؤلاء الشعراء إلى صوت فطرتهم التى تلهمهم ، وأسماعهم العربية ليتبينوا الصواب من الخطأ . ولا أظنه يضير الشاعر المعاصر أن يدرس العروض ولو دراسة عابرة ، فإنما وجد العروض ليعين الشعراء أكثر مما يعين الناظمين . وإنما يفهم العروضَ الفهمَ الحقَّ الشاعرُ الموهوب » (١٢٩) .

---

(١٢٨) مأساة الوجه الثالث / ٧٠ .

(١٢٩) قضايا الشعر المعاصر / ١٣١ .

وبعد :

فهذا جهد أقدمه لوجه الشعر ، راجيا أن أكون قد حققت فيه بعض ما يستحقه هذا الفن الراقى من حقوق علىَّ ، وآملا ألا تكون القضايا قد جرفتنى فى بعض المواطن ، فتجنيت حيث كان يجب التأنى ، أو تعاطفت مع ما لا يستحق التعاطف .

والله الموفق والمستعان

د. شعبان صلاح

قائمة المصادر والمراجع

أولا : الكتب المطبوعة :

١- ابن سناء الملك : حياته وشعره . تحقيق : محمد إبراهيم نصر . مراجعة : د.حسين نصار - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ م .

٢- الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة . د. أحمد هيكل . ط ٤ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨ م .

٣- الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى : مصورة عن طبعة دار الكتب - بيروت .

٤- الأغاني لأبى الفرج الأصفهانى . هذّبه : ابن واصل الحموى . طبعة دار الشعب بالقاهرة .

٥- الأمالى لأبى على القالى . مصورة عن طبعة دار الكتب - دار الآفاق الجديدة - بيروت . وملحق به : ذيل الأمالى والنوادر .

٦- البارع فى العروض : لابن القطاع . تحقيق : د . أحمد عبد الدايم . الفيصلية - مكة . ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .

٧- البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع : للشوكانى . دار المعرفة - بيروت - مصورة عن طبعة القاهرة .،

٨- البيان والتبيين : للجاحظ . تحقيق : فوزى عطوى . دار صعب - بيروت .

٩- حاشية الدمنهورى على متن الكافى وبهامشه المتن المذكور . طبعة الحلبى - القاهرة . ١٣١٦ هـ .

١٠- حاشية الصبان على الأشمونى . طبعة الحلبى - القاهرة . بدون تاريخ .

١١- حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث : س . موريه . ترجمه وقدم له وعلق عليه : سعد مصلوح . ط : ١ . عالم الكتب - القاهرة ١٩٦٩ م .

١٢- الحيوان : للجاحظ . طبعة ساسى - القاهرة ، ١٩٠٥ م .

١٣- دراسات أندلسية : د. الطاهر مكى . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٨٠ م .

١٤- دراسات فى العروض والقافية : د. عبد الله درويش - مكتبة الشباب - القاهرة - بدون تاريخ .

١٥- دراسات فى علم اللغة : القسم الأول : د. كمال بشر . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٦٩ م .

١٦- الدرّ النضيد فى شرح القصيد : لابن واصل الحموى . تحقيق : د. محمد عامر - القاهرة ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧ م .

١٧- رسالة الغفران : لأبى العلاء المعرى . تحقيق : بنت الشاطىء . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٥٠ م .

١٨- شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية : عبد الحميد الراضى . ط : ٢ - بغداد ، ١٩٧٥ م .

١٩- الشعر العربى المعاصر : قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية : د. عز الدين إسماعيل . دار الكاتب العربى بالقاهرة ، ١٩٦٧ م .

٢٠- شفاء الغليل فى علم الخليل : لمحمد بن على المحلى . تحقيق : د. شعبان صلاح . دار الجيل - بيروت - ١٤١٣ هـ / ١٩٩١ م .

٢١- الضرورة الشعرية فى النحو العربى : د. محمد حماسة عبد اللطيف . القاهرة. ١٩٧٩ م .

٢٢- العروض والقافية : دراسة ونقد : د. عبد الرحمن السيد . ط : ١ . القاهرة - بدون تاريخ .

٢٣- عروض الورقة للجوهرى . تحقيق : د. صالح جمال بدوى . مكة المكرمة . ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٥ م .

٢٤- العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسى . تحقيق : محمد سعيد العريان . دار الفكر - بيروت .

٢٥- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده : لابن رشيق . تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد . ط : ٤ . دار الجيل - بيروت ، ١٩٧٢ م .

٢٦- عن بناء القصيدة العربية الحديثة : د. على عشرى زايد - ط : ٣ . مكتبة الشباب - القاهرة ١٤١٧ هـ / ١٩٩٧ م .

٢٧- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى : د. كمال أبو ديب . بيروت ، ١٩٧٤ م .

٢٨- فى علمى العروض والقافية : د. أمين السيد . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٧٤م .

٢٩- القسطاس فى علم العروض : للزمخشرى . تحقيق : د. فخر الدين قباوة . حلب . ط : ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م .

٣٠- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة . ط : ٥ . دار العلم للملايين - بيروت، ١٩٧٨ م .

٣١- قضية الشعر الجديد : د. محمد النويهى . ط : ٢ . دار الفكر ببيروت ومكتبة الخانجى بالقاهرة ، ١٩٧١ م .

٣٢- القوافى للأخفش . تحقيق : د. عزة حسن . دمشق ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م .

٣٣- الكامل في اللغة والأدب : للمبرد . مكتبة المعارف - بيروت .

٣٤- كتاب الكافى فى العروض والقوافى : للخطيب التبريزى . تحقيق : الحسانى عبد الله . القاهرة ، ١٩٦٩ م .

٣٥- اللباب فى العروض والقافية : كامل السيد شاهين : القاهرة ، ١٩٦٥ م .

٣٦- مجالس ثعلب . تحقيق : عبد السلام هارون . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٤٨م.

٢٧- محيط الدائرة فى علمى العروض والقافية : كرنيليوس ڤان ديك الأمريكانى . بيروت ، ١٨٥٧ م .

٣٨- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : د. عبد الله الطيب . ط : ٢ . بيروت ، ١٩٧٠ م .

٣٩- منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجنى . تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة . تونس . ١٩٦٦ م .

٤٠- موسيقى الشعر : د. إبراهيم أنيس . ط : ٥ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨م.

٤١- موسيقى الشعر العربى : د . شكرى عياد . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٦٨ م .

٤٢- موسيقى الشعر العربى : قضايا ومناقشات : د. محمد الطويل . مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة ليسانس دار العلوم فى العام الجامعى ٨١ / ١٩٨٢م.

٤٣- الموشحات الأندلسية : د. محمد زكريا عنانى . سلسلة عالم المعرفة الكويتية، عدد ٣١ يوليو ١٩٨٠ م .

٤٤- نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب : لعبد الرحيم الإسنوى . تحقيق : د. شعبان صلاح . دار الجيل - بيروت - ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م .

ثانيا : الدوريات :

١- مجلة البيان الكويتية : عدد يناير ١٩٨٢ م .

٢- مجلة الحياة الثقافية : تصدر عن وزارة الشئون الثقافية بتونس - السنة الأولى - العدد الخامس - سبتمبر وأكتوبر ١٩٧٩ م .

٣- مجلة الدوحة : عدد سبتمبر ١٩٧٦ م .

٤- مجلة الشعر القاهرية : عدد يناير ١٩٧٧ م . عدد يوليو ١٩٨١ م .

ثالثـا : الرسائل الجامعيـة :

الدوائر العروضية واستخدامها فى الشعر العربى : محمد عامر حسن . ماجستير بمكتبة كلية دار العلوم . ١٩٧٤ م .

رابعـا : دواوين الشعر والمجموعات الشعرية :

١- الإبحار فى الذاكرة : صلاح عبد الصبور . ط : ١ . مكتبة مدبولى - القاهرة . ١٩٧٩ م .

٢- أتحدى بهواك الدنيا : علية الجعار . الشركة المصرية للطباعة والنشر . ١٩٧٧م.

٣- أحب أن أقول : لا : حسن توفيق . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ م .

٤- أحزان الأزمنة الأولى : نصار عبد الله . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١م.

٥- الأخير أولا : أحمد بخيت . منشورات أحمد بخيت ، القاهرة ٢٠٠٣ م .

٦- أشهد أن لا امرأة إلا أنت : نِزار قبانى . ط : ١ ، منشورات نِزار قبانى - بيروت، ١٩٧٩ م .

٧- أشواق بوذا : أحمد مخيمر . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١م .

٨- أطلال ورسائل من لندن : د. محمد مصطفى بدوى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م .

٩- أطياف الربيع : محمد فريد الباز . القاهرة ، ١٩٦٢ م .

١٠- أغانى الكوخ : محمود حسن إسماعيل . ط : ٢ ، القاهرة ، ١٩٦٧م .

١١- أغنيات لليل : ملك عبد العزيز -- الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨م .

١٢- أقول لكم : صلاح عبد الصبور . ط : ٣ . دار الآداب - بيروت . ١٩٦٩م .

١٣- إلا الشعر يا مولاى : فتحى سعيد . مكتبة روز اليوسف - القاهرة ، ١٩٨٠م .

١٤- إلى مسافرة : فاروق شوشة . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٦٦ م .

١٥- أن ألمس قلب الأشياء : ملك عبد العزيز . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤م .

١٦- أنْتِ لى : نِزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .

١٧- باقة نور : د. عبده بدوى . ط : ١ ، القاهرة ، ١٩٦٠ م .

١٨- بوح العاشق : مفرح كريم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ م .

١٩- تجارب شعرية من روائع التراث العربى : كيلانى حسن سند . الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ م .

٢٠- جرح وناى : محمد السيد رسلان . مكتبة الإصلاح بطنطا - القاهرة ، ١٩٦٣م.

٢١- جمهرة أشعار العرب : أبو زيد القرشى . دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٧٨م.

٢٢- الحب والموت : د. عبده بدوى . دار الكاتب العربى - القاهرة ، ١٩٦٧م.

٢٣- حبيبتى : نِزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .

٢٤- الخروج إلى النهر : أحمد سويلم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠م.

٢٥- ديوان ابن الرومى . تحقيق : د. حسين نصار . دار الكتب المصرية - الأجزاء الخمسة الأولى .

٢٦- ديوان ابن سناء الملك (انظر : ابن سناء الملك : حياته وشعره) .

٢٧- ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى . تحقيق : محمد عبده عزام . مجلد أول دار المعارف - القاهرة ، ١٩٥٢ م .

٢٨- ديوان أبى العتاهية . دار صادر ودار بيروت ، ١٩٦٤م .

٢٩- ديوان أبى القاسم الشابى . دار العودة - بيروت ، ١٩٧٢ م .

٣٠- ديوان أبى ماضى . دار العودة - بيروت .

٣١ - ديوان أبى نواس . تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالى . دار الكاتب العربى - بيروت .

٣٢- ديوان أحمد الزين . تبويب وترتيب وتصحيح : عبد الغنى المنشاوى . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٥٢م .

٣٣- ديوان أحمد شوقى (مصورة عن الشوقيات) . دار العودة - بيروت .

٣٤- ديوان أحمد عبد المعطى حجازى . دار العودة - بيروت ، ١٩٧٣ م .

٣٥- ديوان الأسمر : محمد الأسمر . طبعة الحلبى - القاهرة .

٣٦- ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس : شرح وتعليق : د. محمد حسين . القاهرة . ١٩٥٠ م .

٣٧- ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة - بيروت . مجلد أول ١٩٧١م ، مجلد ثان ١٩٧٤ م .

٣٨ - ديوان جميل بثينة . دار صادر - بيروت .

٣٩- ديوان حافظ إبراهيم . ضبط وتصحيح وشرح وترتيب : أحمد أمين - أحمد الزين - إبراهيم الأبيارى . جـ١ ، ط١ : ١٩٤٨م ، جـ٢ ، ط : ٥ : ١٩٥٥ م .

٤٠- ديوان الحلاج . صنعه وأصلحه : د. كامل مصطفى الشيبيى . بغداد ، ١٩٧٤ م.

٤١- ديوان الحماسة : اختيار أبى تمام . ط : ٢ . مكتبة الأزهر ، ١٣٤٦ هـ - ١٩٢٧م.

٤٢- ديوان الخليل : خليل مطران . ط : ١ . القاهرة .

٤٣- ديوان رامى : أحمد رامى . الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة .

٤٤- ديوان سيدنا حسان بن ثابت - عني بتصحيحه وحل ألفاظه اللغوية : محمد أفندى شكرى . القاهرة ، ١٣٢١ هـ .

٤٥- ديوان صفى الدين الحلّى . دمشق ، ١٣٠٠ هـ .

٤٦- ديوان العباس بن الأحنف . وفى آخره : ديوان ابن مطروح . قسطنطينة ، ١٢٩٨ هـ.

٤٧- ديوان عبد الله البردونى . دار العودة - بيروت ، ١٩٧٩ م .

٤٨- ديوان العقاد . المكتبة العصرية - بيروت .

٤٩- ديوان على محمود طه . دار العودة - بيروت ، ١٩٧٢م .

٥٠- ديوان عمر بن أبى ربيعة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م .

٥١- ديوان عنترة بن شداد . ط : ١ . دار الكتب العلمية - بيروت ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م .

٥٢- ديوان المتنبى . دار بيروت للطباعة والنشر .

٥٣- ديوان محمود درويش : المجلد الثانى . ط : ٢ . دار العودة - بيروت ، ١٩٧٨م.

٥٤ - ديوان مسلم بن الوليد . تنقيح و تصحيح : حسن أفندى البنا . القاهرة ، ١٣٠٣ هـ .

٥٥- ديوان ناجى . دار العودة - بيروت ، ١٩٨٠ م .

٥٦- ديوان نازك الملائكة . دار العودة - بيروت .

٥٧- ديوان الهمشرى . جمعه وحققه وقدم له : صالح جودت . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ م .

٥٨- الرسم بالكلمات : نِزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .

٥٩- السفر فى أنهار الظمأ : محمد أبو دومة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م .

٦٠- سنابل العمر : د. محمد حماسة . دار غريب - ٢٠٠٤ م .

٦١- شرح ديوان جرير : محمد إسماعيل الصاوى . مكتبة الحياة - بيروت .

٦٢- شرح ديوان الحماسة : للخطيب التبريزى . طبعة بولاق - القاهرة ، ١٢٩٦ هـ .

٦٣- شظايا ورماد : نازك الملائكة . ط : ٢ . بيروت ، ١٩٥٩ م .

٦٤- شعر الأخطل . عنى بطبعه وعلق حواشيه : الأب أنطون صالحانى اليسوعى. بيروت ، ١٨٩١ م .

٦٥- شعر على بن جبلة . جمع وتحقيق : د. حسين عطوان . دار المعارف بالقاهرة. ط : ٣ ، ١٩٨٢ م .

٦٦- صرخة فى واد : محمود غنيم . ط أولى - القاهرة .

٦٧- صلاة ورفض : محمود حسن إسماعيل . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٧٠ م .

٦٨- طفولة نهد : نِزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .

٦٩- عبير الأرض : فوزى العنتيل . ط : ٢ . القاهرة ، ١٩٧٥ م .

٧٠- عزف ناى قديم : أحمد مستجير . مكتبة غريب - القاهرة . ط : ١ ، ١٩٨٠م .

٧١- عفت سكون النار : الحسانى عبد الله . ط : ١ . القاهرة ، ١٩٧٢ م .

٧٢- عمر من الحب : صلاح عبد الصبور . سلسلة الكتاب الذهبى - القاهرة .

٧٣- العهد الآتى : أمل دنقل . ط : ١ . دار العودة - بيروت .

٧٤ - الغابة المنسية : أحمد مخيمر . المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٦٥م .

٧٥- الغرفة الخالية : خليل فواز . ط : ٢ . القاهرة ، ١٩٨٠ م .

٧٦ - قالت لى السمراء : نِزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .

٧٧- قراءة فى عينى حبيبتى : د. شعبان صلاح . ط : ١ . القاهرة . ١٩٨١ م .

٧٨- قصائد : نِزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .

٧٩- قصائد الزمن القديم : جودت القزوينى . ط : ١ . القاهرة . ١٩٨٠ م .

٨٠- قصائد متوحشة : نِزار قبانى . منشورات مكتبة مدبولى - القاهرة .

٨١- قصائد من ليبيا : عبد الحميد البكوش . الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م .

٨٢- لابد : محمود حسن إسماعيل . ط : ١ . الدار القومية بالقاهرة ، ١٩٦٦ م .

٨٣- لا تكذبى : كامل الشناوى . المكتب المصرى الحديث - القاهرة ، ١٩٧٩ م .

٨٤- لؤلؤة فى القلب : فاروق شوشة . مطبوعات الجديد - القاهرة ، ١٩٧٣ م .

٨٥- الله والنيل والحب : صالح جودت . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥م .

٨٦- لزوميات أبى العلاء : أبو العلاء المعرى . دار الكتب العلمية - بيروت . ط : ٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م .

٨٧- لزوميات وقصائد أخرى : عبد اللطيف عبد الحليم . دار الثقافة العربية . القاهرة ، ١٩٨٥م .

٨٨- للصلاة والثورة : نازك الملائكة . ط : ١ . بيروت ، ١٩٧٨ م .

٨٩- مأساة الوجه الثالث : أحمد عنتر مصطفى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١م .

٩٠- مجد الخضوع : د. مانع العتيبة . ط : ٦ . أبو ظبى ، ١٩٨٦م .

٩١- محمود أبو الوفا : دواوين شعره ودراسة بأقلام معاصريه . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ م .

٩٢- مسافر إلى الأبد : فتحى سعيد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ م .

٩٣- مصرع كليوباترا : أحمد شوقى . القاهرة - بدون تاريخ .

٩٤- المفضليات : المفضل الضبى . فسر ألفاظه اللغوية ووقف على طبعه وتصحيحه : أبو بكر بن عمر الداغستانى المدنى . مطبعة التقدم بمصر ، ١٩٠٦م - ١٣٢٤ هـ .

٩٥- من باقيا الكأس : محمد طاهر الجبلاوى . الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ م .

٩٦- موسوعة الشعر العربى - اختيار وشرح وتقديم : مطاع صفدى - إيلى حاوى . ومراجعة : د. خليل حاوى . بيروت ، ١٩٨٠ م .

٩٧- نافذة فى جدار الصمت : حامد طاهر - أحمد درويش - محمد حماسة عبد اللطيف . مكتبة الشباب - القاهرة ، ١٩٧٥ م .

٩٨- النزهة بين شرائح اللهب : نشأت المصرى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م .

٩٩- هدير الصمت : عبد اللطيف عبد الحليم . النهضة المصرية ، ١٩٨٧ م .

١٠٠- الوحشيات (الحماسة الصغرى لأبى تمام) . تحقيق : عبد العزيز الميمنى ومحمود شاكر . دار المعارف - القاهرة ، ١٩٦٣ م .

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

الموضوع **الصفحة**

الموضوع	الصفحة

صدر للمؤلف

أ- مؤلفات

١- الجملة الوصفية فى النحو العربى	دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة.
٢- مواقف النحاة من القراءات القرآنية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى .	دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة.
٣- شعر أبى تمام : دراسة نحوية	دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة.
٤- أبنية المشتقات ووظائفها فى شعر الأعشى	دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة.
٥- الجملة الاسمية عند الأخفش الأوسط بين أقواله فى (معانى القرآن) وروايات العلماء عنه	دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة.
٦- من آراء الزجاج النحوية : قراءة فى معانى القرآن وإعرابه .	دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .
٧- الشواهد القرآنية فى (لسان العرب) .	نفد
٨- الإعلال والإبدال فى الكلمة العربية .	دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .
٩- تصريف الأفعال فى اللغة العربية .	دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة.
١٠- تصريف الأسماء فى اللغة العربية .	دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة.

ب- تحقيقات :

١- شفاء الغليل فى علم الخليل ، لمحمد بن على المحلى المتوفى سنة ٦٧٣ هـ . دار الجيل - بيروت .

٢- نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب ، لعبد الرحيم الإسنوى المتوفى سنة ٧٧٢هـ . دار الجيل - بيروت .

٣- الجوهرة الفريدة فى قافية القصيدة ، نظم محمد بن على المحلي المتوفى سنة ٦٧٣هـ دار الثقافة العربية بحرم جامعة القاهرة .

٤- ربط الشوارد فى حل الشواهد ، لابن الحنبلى (محمد بن إبراهيم بن يوسف ، المتوفى سنة ٩٧١هـ) دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .

٥- بحر العَوّام فيما أصاب فيه العَوَامّ ، لابن الحنبلى . دار الثقافة العربية بحرم جامعة القاهرة .

٦- المجيد فى إعجاز القرآن المجيد ، لابن خطيب زملكان (كمال الدين ، عبد الواحد بن عبد الكريم ، المتوفى سنة ٦٥١ هـ) دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .

جـ- شعـــر :

١- قراءة فى عينى حبيبتى — دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .

٢- عاشـــق الوهـــم — دار الثقافة العربية - بحرم جامعة القاهرة .

